

TABLE DES MATIÈRES (S1)		TABLE DES MATIÈRES (S2)	
INTRODUCTION		INTRODUCTION	
Y1–S1 : MONDES VISIBLES		Y1–S2 : LA VILLE ENTIÈRE	
E 1	ARPENTER : measuring ground	E 1	TOPOGRAPHIES : map constructions
	LEONARDO DA VINCI, L'HOMME		MARK MONMONIER, «COMMENT FAIRE MENTIR
	DE VITRUVÉ, 1485–1490		LES CARTES OU DU MAUVAIS USAGE DE LA
E 2	(A)PERCEVOIR LA GRAVITÉ :		GEOGRAPHIE» FLAMMARION, 1993
	spotting gravity		DILLER + SCOFIDIO, «BAD PRESS: DISSIDENT
	EQUILIBRE (s. m.)		HOUSEWORK SERIES, 1998»
	FISCHLI AND WEISS, EQUILIBRES.		GILLES DELEUZE ET FELIX GUATTARI, «MILLE PLATEAUX :
E 3	À PROPOS DE L'ŒIL :		CAPITALISME ET SCHIZOPHRENIE 2», LES ÉDITIONS
	drawings on the eye		DE MINUIT, PARIS, 2006
	ŒIL (n. m.)	E 2	ARPENTER :
	PERSPECTIVE (s. f.)		ANALOGUE ET ABSTRACTION
E 4	PYRAMIDE VISUELLE :		JAMES CORNER,
	cone of vision		«THE AGENCY OF MAPPING»,
	INTÉRIEUR (ADJ.)		IN DENIS COSGROVE, MAPPINGS,
	EXTÉRIEUR (ADJ.)		REAKTION BOOKS, LONDON, 1999
	ESPACE (N.M.)	E 3	MICRORÉCITS :
	LA DÉFINITION D'ALBERTI		MISE EN ESPACE
	MONIQUE LELOUARD,		JUHANI PALLASMAA, «LIVED SPACE IN
	IREM DE ROUEN, TIRE DE		ARCHITECTURE AND CINEMA», 2000
	«LA NAISSANCE DE LA		GEORGES BATAILLE, IN DOCUMENTS 1,
	PERSPECTIVE»		PARIS, 1929
T 1	JAMES CORNER, «REPRESENTATION		MICHEL DE CERTEAU, «L'INVENTION
	AND LANDSCAPE», 2002, EXTRAIT PARTIE I		DU QUOTIDIEN 1 :
	CADAVRE EXQUIS 1 :		ARTS DE FAIRE», GALLIMARD, 1990
	PETIT MUSÉE / an introduction	E 4	MÉTANARRATIONS :
	CADAVRE EXQUIS 2 :		QUARTIERS / VOISINAGE
	RINASCIMENTO / l'uomo universale		MICHEL DE CERTEAU,
	CARSTEN NICOLAI (GRID I)		«L'INVENTION DU
E 5	HABITER MON HORIZON :		QUOTIDIEN 1 :
	my personal horizon		ARTS DE FAIRE»,
	VISION (s. f.)		GALLIMARD, 1990
	HORIZON (s. m.)	E 5	INFRASTRUCTURES : À DIFFÉRENT ÉCHELLES
	RENE DESCARTES, L'HOMME...		GILLES DELEUZE ET FELIX GUATTARI,
	CRITIQUE INTERMÉDIAIRE : PERFORMANCE		«MILLE PLATEAUX :
E 6	LUMIÈRE CREUSÉE :		CAPITALISME ET SCHIZOPHRENIE 2»,
	the duerer exercise		LES ÉDITIONS DE MINUIT, PARIS, 2006
	CHIAROSCURO		CRITIQUE INTERMÉDIAIRE
E 7	CADRAGES : scale and gravity		CADAVRE EXQUIS 5 : FUGUE / MAPPING
	OMA, REM KOOLHAAS, MAISON À		CADAVRE EXQUIS 6 : VOID / PROGRAM
	BORDEAUX, FRANCE, 1998		JAMES CORNER, «REPRESENTATION AND
	CARSTEN NICOLAI (GRID II)		LANDSCAPE», 2002, EXTRAIT / PARTIE II
	CADAVRE EXQUIS 3 :	E 6	INTERSTICES :
	PORTRAIT / close up		PLEIN-VIDE / FIGURE-FOND
	CADAVRE EXQUIS 4 :		MICHEL DE CERTEAU, «L'INVENTION DU
	LANDSCAPE / montage		QUOTIDIEN 1 : ARTS DE FAIRE»,
T 2	BEATRIZ COLOMINA, «THE SPLIT WALL :		GALLIMARD, 1990
	DOMESTIC VOYERISM», IN SEXUALITY & SPACE, 1992	E 7	SEUILS : MILIEU
	CRITIQUE FINALE		MAURICE MERLEAU-PONTY :
	CARSTEN NICOLAI (GRID III)		«LE VISIBLE ET L'INVISIBLE»,
			NOTES DE TRAVAIL, ÉDITIONS
			GALLIMARD, 1964
			CRITIQUE FINALE
			ARCHIVE : SÉMINAIRES
			CARTES DES DÉSIRS I
			LA MAQUETTE COMME OUTIL
			CARTES DES DÉSIRS II
			MODELS ARE REAL
			HONG KONG S.A.R.
			APPENDIX : TERMS
			TOOLS
			INSTEAD OF AN AFTERWORD :
			RICHARD SERRA, «VERB LIST COMPILATION :
			ACTIONS TO RELATE TO ONESELF», 1967–1968
			CARSTEN NICOLAI (GRID V)
			REMERCIEMENTS
			IMPRESSUM

introduction
Y1–S1 : mondes visibles

Pour la seconde année consécutive, l’équipe d’Alice a encadré le parcours d’une volée de plus de 300 étudiants engagés dans leur première année d’étude d’architecture à l’EPFL. Cette année intense derrière nous, c’est avec joie que je redécouvre la richesse remarquable des idées développées, des propositions, des projets, fascinants par leur capacité à poser un regard sur notre manière de communiquer, de vivre ensemble.

Au cours de cette seconde année d’enseignement, nous avons voulu donner d’avantage de place à la main – à l’artisanat dans la maitrise des outils et du savoir-faire de l’architecte. Travaillant en parallèle maquettes et dessins construits à la main, il s’agissait d’instaurer un rythme légèrement moins soutenu que lors de la précédente année académique, dans le cadre de laquelle une introduction au dessin par ordinateur jouxait les autres formes de dessin et de construction de maquettes. Ce choix a permis de porter une plus grande attention au développement de chaque projet – un changement de rythme et une focale plus claire – perceptibles dans l’ensemble des studios.

Pour le cours de première année, nous avons créé un grand laboratoire au sein duquel interagissent les étudiants, les enseignants, l’école et le public. Le parcours des deux semestres suit une trajectoire qui met en avant les outils nécessaires pour naviguer entre l’actualité concrète du projet et les processus de l’imagination – entre l’idée d’origine et sa transposition dans le projet.

L’architecture étant par nature prospective, elle s’inscrit dans une temporalité et une spatialité à venir. En ce sens, elle représente rarement un acte de création spontanée, mais constitue davantage un processus au sein duquel les outils de conception architecturale tiennent le premier rôle.

Le premier semestre s’articule ainsi dans cet aller-retour entre actualité et imagination. Revisitant la découverte, à la Renaissance, de la profondeur perspective, les étudiants sont guidés par une série d’opérations qui mettent en branle le processus du projet d’architecture. Un tel processus requiert une implication du corps et de l’intellect dans la production : les liens entre la pensée et l’action, l’esprit et la main, comme ceux qui mettent en relation les idées aux images, sont rendus tangibles. L’aventure débute dans le Rolex Learning Center – fantastique outil d’enseignement qu’il s’agit alors d’arpenter. Utilisant leur propre corps comme médiateur, les étudiants sont amenés à découvrir son architecture, à observer ses qualités spatiales. Ce lieu devient ainsi, en parallèle aux ateliers, un espace de rencontre, de discussion et de réflexion.

Cette première étape de conception d’un mode de « mesure » de l’objet architectural se poursuit par la construction d’un moule, destiné à recevoir un moulage de plâtre. Une pensée spatiale prend ainsi forme, soulevant naturellement les questions de gravité, d’échelle, d’horizon perceptif et, enfin, de la présence d’un corps dans l’espace. Les étudiants interrogent leur propre compréhension de l’espace, leur propre manière de percevoir : avec « habiter mon horizon », ils imaginent et construisent un dispositif portable qui altère leur propre perception visuelle du monde qui les entoure.

« Lumière creusée » lance la seconde moitié du semestre, déstructurant le point de vue de la perspective classique au travers d’un crible – écran et filtre jouant avec la lumière. Cette dernière devient à la fois matériau et révélateur de la matérialité. Cet écran servira de point de départ à un premier projet architecturé : les

principes qui s’en dégagent seront transposés dans la conception d’un espace habitable.

Le second semestre, décrit plus en détail en milieu d’ouvrage (voir S2), tire profit des découvertes, des outils développés et des premières interrogations de chacun dans le cadre d’un projet semestriel. L’horizon bascule, la dimension verticale est abordée, comme les questions de vie en collectivité, de programme et de fonction. La condition de laboratoire urbain générée par la prémisses de l’exercice – la matrice verticale – permet de poursuivre plus avant l’acquisition des outils de dessin, de construction de maquette, mais aussi de développer une sensibilité tectonique, et un bagage conceptuel. « La ville entière » devient un microcosme social, où la négociation entre voisins est l’un des moteurs principaux du projet.

Nous avons la conviction profonde que l’architecture doit être conçue, construite et vécue ensemble. Elle exige curiosité, communication, efforts, compétences et créativité de la part d’un grand nombre d’intervenants qui, de concert, transforment notre environnement en un lieu d’interaction, de production, de réflexion – un cadre de vie. Ainsi, c’est l’humain – notre existence, collective et partagée – qui occupe le centre de nos explorations. Plutôt que de s’intéresser à la forme finie, l’architecture se doit d’être performative : elle vise à mettre en place les conditions propices au développement d’une société plurielle, d’un cadre de vie pour la collectivité. Ces dernières années, l’équipe d’ALICE a développé un enseignement qui place l’architecte-projeteur au cœur du processus de conception. Celui-ci est appelé à interagir avec les lieux, les gens, les matériaux, les entreprises, etc. L’architecte devient un concepteur opérant non pas à distance mais de l’intérieur : a designer from within

Longtemps guidée par la perspective à un point de fuite, notre vision du monde, de l’architecture et de son enseignement s’est, depuis quelques décennies, progressivement transformée, se rapprochant peu à peu d’un regard diffracté, plus proche des conditions de perception spatio-temporelles du corps et de l’intellect en mouvement. Les points de vue se multiplient, rapprochant l’observateur d’un horizon perceptif plus en phase avec les réalités complexes de nos sociétés actuelles.

On observe par ailleurs, en architecture comme en études urbaines, mais aussi dans le champ les sciences techniques et sociales, le recours à des processus plus ouverts que ceux – linéaires et confinés à un champ disciplinaire unique – qui ont marqué la seconde moitié du siècle dernier. Dans une telle démarche, plus synthétique, investigations et recherches sont menées dans des domaines adjacents, avec des outils d’analyse et de création partagés – dessins, maquettes, logiciels de modélisation, de dimensionnement en ingénierie, de simulation multidisciplinaires, etc. Ce type d’approche provoque des changements non seulement au sein d’un domaine respectif, mais aussi dans l’ensemble du processus de développement d’un projet. Le projet devient ainsi un catalyseur de la pensée et de l’action : dans les ateliers, comme chez l’artisan, la pensée, guidée par la main à l’œuvre, prend corps.

Initier les étudiants aux outils de l’architecte par le biais d’un programme soutenu, axé sur la découverte du projet, représente toujours un défi de taille qu’on peut seulement relever grâce au soutien et à la collaboration de nombreuses personnes : les étudiants d’abord, les directeurs de studio et chargés d’enseignement, les experts invités, et j’en passe. Nous proposons dans ces pages un tour d’horizon de cette année riche en événements.

La présente publication se veut avant tout un instrument pour nos étudiants. Elle ne vise nullement à mettre en avant certains projets plus

que d’autres, ni à donner un aperçu exhaustif de quelques travaux individuels. Son objectif premier est d’éveiller la curiosité et de montrer ce que l’on peut accomplir ensemble pendant les 28 premières semaines de l’apprentissage de l’architecture.

Tout cela n’aurait pas été possible sans une magnifique équipe de directeurs de studio ainsi que de fantastiques étudiants, qui ont tous eu le courage de poser des questions et de chercher des réponses. C’est d’abord à eux que vont mon profond respect et mes sincères remerciements. Les noms de tous les étudiants apparaissent dans les dernières pages de ce livre. La documentation inédite de leur travail est aussi accessible sur Internet, via les blogs des studios.

J’aimerais remercier tout spécialement Caroline Pachoud et Rudi Nieveen de l’équipe ALICE pour leur travail dans la préparation du matériel et l’élaboration d’une vision d’ensemble pour cette publication, Caroline Dionne pour la rédaction, l’édition des textes et un apport précieux à tout niveau, et Jonas Voegeli qui, avec franchise et professionnalisme, a su transposer ce scénario en sa forme imprimée.

J’aimerais encore remercier tous nous invités : Olaf Blanke, Bice Curiger, Antoine Robert-Grandpierre, Peter Staub, Christine Binswanger, Caroline Dionne, Christian Gilot, CJ Lim, Jacques Lucan, Christian Meili et Olivier Ottevaere pour leurs apports lors de nos critiques magistrales, leurs encouragements et leurs précieux commentaires tout au long de l’année. Remerciements aussi à Christine Binswanger, Kim Foerster, et Benedetta Tagliabue pour les conférences présentées dans le contexte de notre enseignement.

Mes remerciements enfin à tous les invités et amis, mentionnés en fin d’ouvrage, qui ont diligemment participé aux critiques intermédiaires et finales.

Dieter Dietz
Lausanne
septembre 2012

E 1
ARPENTER measuring ground
SITE : learning center
– ABSTRACTION INTUITIVE /
MÉTHODE ET INNOVATION

OBJECTIFS :
» appréhender le monde à travers le corps
» conceptualiser et mettre en oeuvre une méthode de mesure en utilisant le corps comme étalon

PROCESSUS :
· à l’aide de croquis conceptuels, développer une méthode pour mesurer un patio du learning center
· choisir le patio le plus adapté à cette méthode et le mesurer
· fabriquer un moule à partir des mesures prises en utilisant les procédés présentés lors du cours sur les techniques de moulage
· couler le patio en plâtre

FORMES :
1) CROQUIS, description de la méthode
2) MAQUETTE, moule, moulage échelle 1/100
3) TEXTE, décrivant le concept

E 3
À PROPOS DE L’ŒIL drawings on the eye
SITE : CONCEPTUEL
– PROJECTIONS /
OBJET VERSUS ESPACE

OBJECTIFS :
» se confronter aux questions d’échelle et de proportion
» comprendre la différence entre la perception d’un objet dans l’espace et la condition spatiale d’ “être à l’intérieur” (intériorité/extériorité)
» comprendre le fonctionnement de la perception spatiale de l’être humain par le biais de différents types de projections

PROCESSUS :
· dessiner deux projections perspectives de la maquette (les 2 yeux ou 2 points de vue) et les superposer
· dessiner deux projections perspectives de l’espace intérieur de la maquette (les 2 yeux ou 2 points de vue) et les superposer

FORMES :
7) DESSINS

E 2
(A)PERCEVOIR LA GRAVITÉ
spotting gravity
SITE : CONCEPTUEL
– ANALYSE INTERPRÉTATIVE / ÉQUILIBRE

OBJECTIFS :
» développer la compréhension et l’analyse de l’espace par la géométrie descriptive
» se confronter aux notions d’équilibre et de pesanteur

PROCESSUS :
· dessiner plan et coupes transversale et longitudinale de la maquette, dans la même position qu’au Learning Center
· dessiner les plans de coupe sur le moulage
· construire le centre de gravité en plan et en coupe
· concevoir et dessiner un support pour la maquette
· construire le support destiné à maintenir la position en carton peint au shellac
· reconsidérer la maquette en corrélation avec le support

FORMES :
4) DESSINS : 3 projections orthogonales
5) SUPPORT POUR LA MAQUETTE
6) MAQUETTE REMANIÉE

E 4
PYRAMIDE VISUELLE cone of vision
SITE : CONCEPTUEL
– VIRTUALITÉ / RÉALITÉ CORPORELLE

OBJECTIFS :
» matérialiser un espace conceptuel au moyen d’une maquette
» observer comment le changement d’échelle entraîne une transformation de la perception

PROCESSUS :
· dessiner l’espace entre un point de vue (choisi parmi les perspectives de l’exercice 3) et le projet (patio, ou patio et support) en projections orthogonales
· utiliser des maquettes d’étude et/ou des croquis pour concevoir et dessiner les composants du moule, puis couler la pyramide visuelle
· insérer des personnages à deux échelles différentes dans les dessins et la maquette

FORMES :
8) MAQUETTES ET/OU CROQUIS D’ÉTUDE
9) DESSINS
10) MOULAGE DE LA PYRAMIDE VISUELLE

E 6
LUMIÈRE CREUSÉE A LIGHT TRANSMITTING SCREEN / the duerer exercise
SITE : CONCEPTUEL
– ÉCRAN DÜRERIEN
PROFOND / CHIAROSCURO

OBJECTIFS :
» expérimenter les propriétés de la lumière et sa capacité à révéler la matérialité
» étudier les propriétés spatiales du plein et du vide

PROCESSUS :
· donner une épaisseur à l’écran dürerien et tracer, dans cet écran épais, les projections depuis un objet donné (maquette) vers un point de vue
· tracer les projections pour deux points de vue, ou davantage
· interpréter les pleins et les vides entre les projections tracées (une partie ou la totalité) afin de produire un élément modulant la lumière, destiné à être coulé. Interpréter l’idée de chiaroscuro pour créer des modulations lumineuses
· couler 1 puis 4 éléments
· analyser l’écran par le biais de la photographie. démultiplication de l’écran au moyen d’un collage photographique

E 5
HABITER MON HORIZON my personal horizon
SITE : LE CORPS
– HORIZON /
AUTO-LOCALISATION

OBJECTIFS :
» questionner la perception humaine de l’espace ainsi que le processus d’auto-localisation
» développer un dispositif et le présenter dans le cadre d’une performance destinée à un large public

PROCESSUS :
· construire la position des yeux par rapport au corps humain selon les projections de Monge
· construire le fonctionnement du système visuel humain
· dessiner le phénomène d’horizon par rapport au corps et à sa position dans l’espace
· étudier par le dessin le phénomène d’horizon d’une autre espèce
· imaginer à l’aide d’un assemblage la perception de cette espèce
· inventer un dispositif qui agisse sur la perception personnelle de l’horizon
· projeter et construire le dispositif, dessins techniques / libre choix des matériaux
· documenter la perception à travers le dispositif pour communiquer les sensations perçues

E 7
CADRAGES scale and gravity
SITE : UN MUR ET UNE DALLE
– UN MUR ET UNE DALLE /
GRAVITÉ

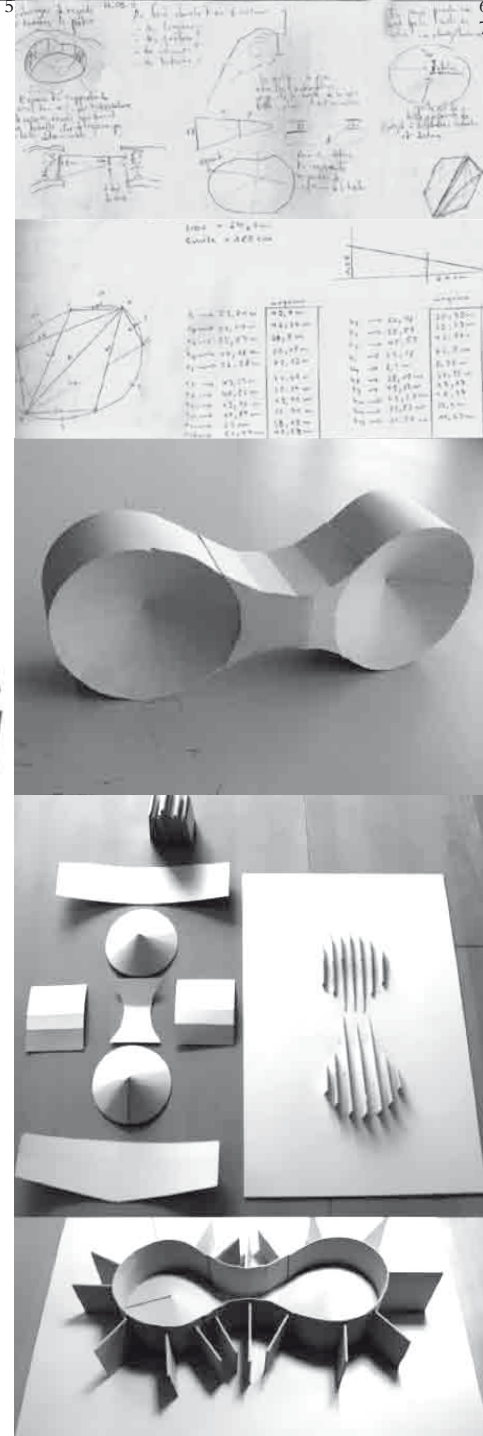
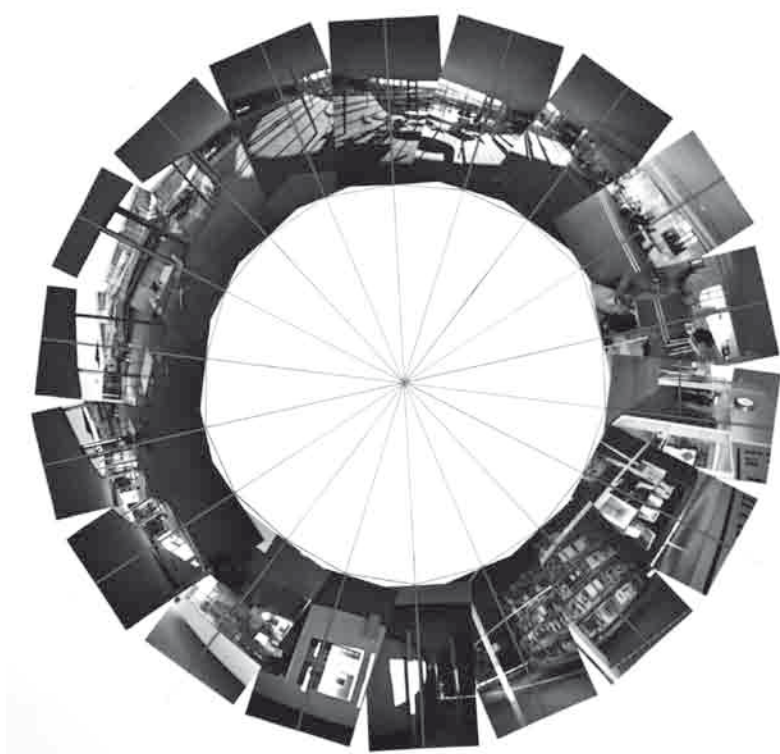
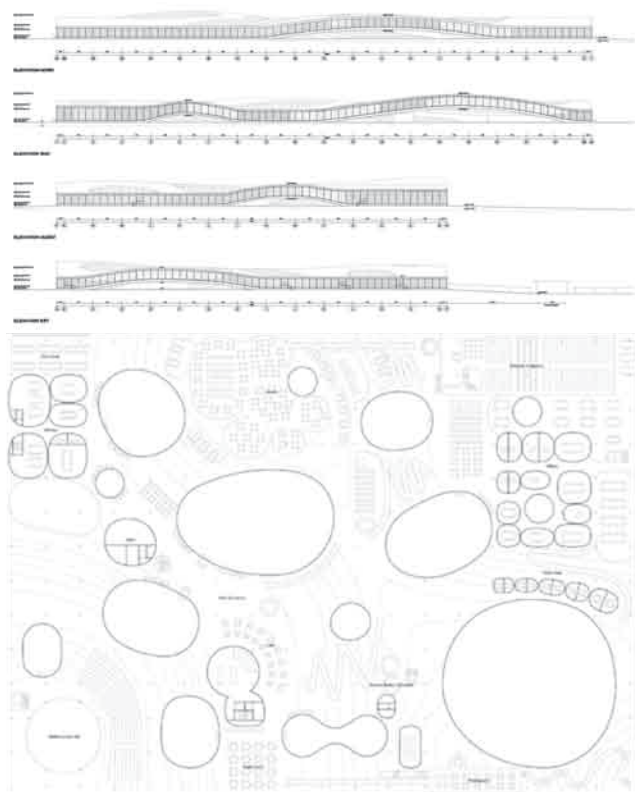
FORMES :
11) DESSINS
12) ASSEMBLAGE
13) DISPOSITIF „habiter mon horizon“
14) DOCUMENTATION DE LA PERCEPTION
15) PERFORMANCE de 150 sec : porter l’horizon et en montrer simultanément le fonctionnement

OBJECTIFS :
» développer un projet architectural
» travailler la notion d’échelle
» travailler la gravité / l’horizontale et la verticale
» étudier les implications du déplacement vertical
» comprendre l’horizon en mouvement, induit par le corps en déplacement

PROCESSUS :
· construire en plan, coupe et élévation un espace de l’intérieur de l’écran sur la base du croquis dessiné en cours (exercice rapide La Promenade)
· extraire de ce même dessin, en plan, coupe et élévation, un élément vertical ou incliné (mur) et un élément horizontal ou incliné (sol/dalle) – délimités par un cube virtuel de 10m
· définir le thème principal pour le développement du projet architectural
· élaborer le programme du projet sur la base de ce thème, selon l’exercice Programming du cours
· introduire un élément de circulation verticale (rampe, escalier, etc.) dans les plans et coupes pour établir l’échelle
· développer le projet en dessins et maquettes

FORMES :
19) DESSINS : plans, coupes, élévations, axonométrie, perspective(s), montages
20) MAQUETTES :
· maquettes d’étude
· maquette du projet (plâtre et carton)
· support qui établit l’équilibre du projet et maintient la position précise de la maquette (en bois, monté sur la base commune du studio)

ARPENTER :
measuring
ground
SITE :
learning
center



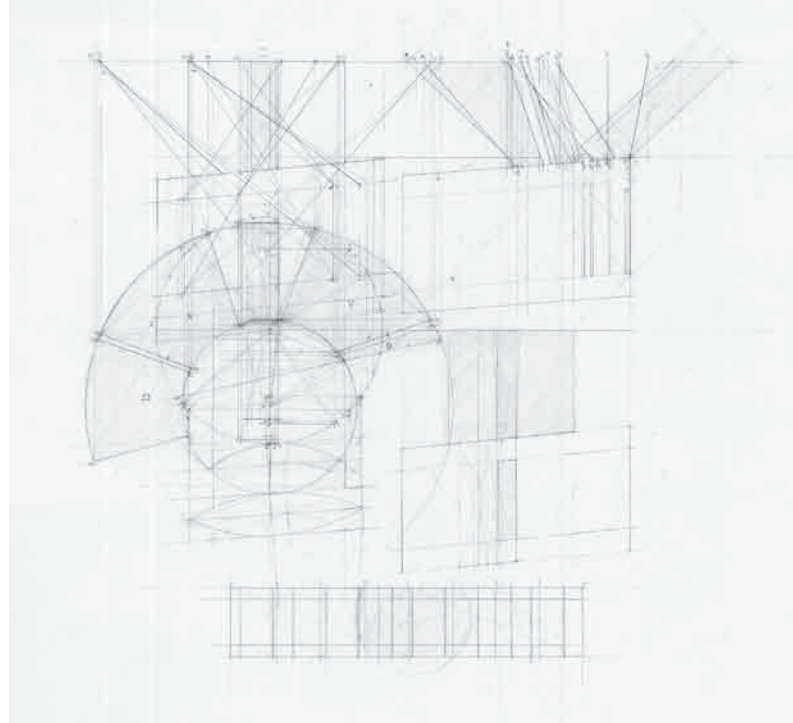
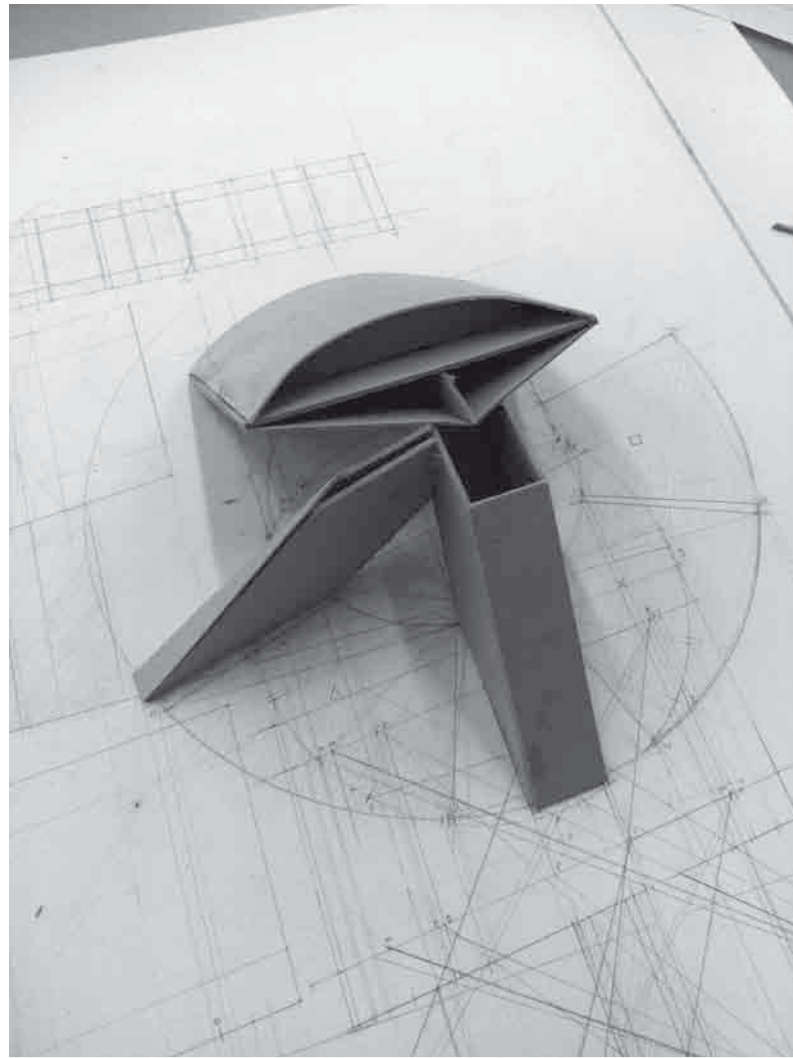
LEONARDO DA VINCI,
L'HOMME DE VITRUVÈ,
1485-1490

“... la Nature a distribué les mesures du corps humain comme ceci:
Quatre doigts font une paume, et quatre paumes font un pied, six paumes font une coudée : quatre coudées font la hauteur d'un homme. Et quatre coudées font un double pas, et vingt-quatre paumes font un homme ; et il a utilisé ces mesures dans ses constructions. Si vous ouvrez les jambes de façon à abaisser votre hauteur d'un quatorzième, et si vous étendez vos bras de façon que le bout de vos doigts soit au niveau du sommet de votre tête, vous devez savoir que le centre de vos membres étendus sera au nombril, et que l'espace entre vos jambes sera un triangle équilatéral.
La longueur des bras étendus d'un homme est égale à sa hauteur. Depuis la racine des cheveux jusqu'au bas du menton, il y a un dixième de la hauteur d'un homme. Depuis le bas du menton jusqu'au sommet de la tête, un huitième. Depuis le haut de la poitrine jusqu'au sommet de la tête, un sixième ; depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux, un septième.
Depuis les tétons jusqu'au sommet de la tête, un quart de la hauteur de l'homme. La plus grande largeur des épaules est contenue dans le quart d'un homme. Depuis le coude jusqu'au bout de la main, un cinquième. Depuis le coude jusqu'à l'angle de l'avant bras, un huitième. La main complète est un dixième de l'homme. Le début des parties génitales est au milieu. Le pied est un septième de l'homme. Depuis la plante du pied jusqu'en dessous du genou, un quart de l'homme. Depuis sous le genou jusqu'au début des parties génitales, un quart de l'homme.”
Leonardo da Vinci, l'homme de Vitruve

TRAVAUX
1-2 Rolex Learning Center
3 Alexis Charrière, Christian Smekal, Studio Magnussen
4 Laetitia Berger, Jean-Yves Pascalis, Studio Kawamura
5 Andrea Briccola, Mathieu Maréchal, Studio Kawamura
6 Luca Affolter, Emile Mermilod, Studio Baur
7 Coralie Berchtold, Barbara Woloszyk, Studio Meystre

RÉFÉRENCE
A Arbalestrille ou Arbalete
B Bishop Nicholas, latitude de Jérusalem
C Miralles et Pinos comment «coter» un croissant, 1988-91

(A)PERCEVOIR
LA GRAVITÉ :
spotting gravity
SITE :
conceptional



1.
Terme de mécanique. État d'un corps sollicité par deux ou un plus grand nombre de forces qui s'entre-détruisent, ou qui s'annulent sur une résistance.
– En mécanique, on démontrait bien la nécessité de l'équilibre dans les cas où il arrive, mais on ne savait pas précisément ce qui le causait ; c'est ce que M. Varignon aperçut par la théorie des mouvements composés... (FONTEN. Varignon.)
– Tout le monde convient qu'il y a équilibre entre deux corps quand les produits de leurs masses par leurs vitesses virtuelles, c'est-à-dire par les vitesses avec lesquelles ils tendent à se mouvoir, sont égaux de part et d'autre (D'ALEMB. Traité de dynam. Oeuvres, t. XIV, p. 221, dans POUGENS.)
Équilibre stable, celui qui tend à se rétablir lorsqu'il est légèrement troublé. Équilibre instable, celui qui est détruit par la plus légère perturbation.

2.
Dans le langage général, état d'un corps qui se tient debout, sans pencher d'aucun côté. Cela est en équilibre.
– L'homme, fier de marcher debout, Vante son équilibre (BÉRANG. Marion.)
Perdre l'équilibre, perdre la position où l'équilibre se maintient. Il perdit l'équilibre et tomba.
– Perdre l'équilibre, il me donna les moyens de le renverser (FÉN. Tél. v.)
– Arriver à un certain état d'équilibre entre le crime et la vertu (MASS. Carême, Tiéd. 2)
Terme de danse. Position du corps sur un seul pied.
Terme de manège. Action de suivre avec élasticité les mouvements du cheval.

3.
Tour d'équilibre, tour d'adresse dans lequel on maintient le corps ou quelque objet fragile en équilibre, bien que les positions soient très difficiles.
– Dans toutes les foires, on en voit faire des équilibres (J. J. ROUSS. Ém. II)

4.
Fig. Juste proportion, juste mesure.
– De la droite raison je sens mieux l'équilibre (BOILEAU Épit. v.)
– Parmi les peuples de la Grèce, les uns ont plus d'esprit, les autres plus de bravoure ; il en est chez qui les qualités brillantes sont dans un juste équilibre (BARTHÉL. Anach. ch. 62)
– Avec un cours plus libre, La richesse prendrait un plus juste équilibre (M. J. CHÉNIER. Gracques, II, 3)
Faire, rétablir, tenir l'équilibre, rendre des choses égales.
– Tenez l'équilibre entre les uns et les autres (FÉN. Tél. X.)
– En peines, en plaisirs l'illusion féconde Rétablit en secret l'équilibre du monde (DILLÉ. Imagin. VI)

L'équilibre des humeurs, ancien terme de physiologie, pour exprimer une juste proportion des humeurs, un bon état de santé.
Terme de peinture. L'équilibre d'une composition, la distribution égale des masses dans un tableau.

5.
Terme de politique. État des pouvoirs qui se contiennent les uns les autres.
– Oui, tant que son pouvoir [de Rome] n'aura point d'équilibre, Par elle un peuple en vain serait déclaré libre (SAURIN. Spartacus, I, 1)
– Comme il n'y a point ici d'autre volonté de corps qui, résistant à celle du prince, fasse équilibre avec elle, il doit arriver tôt ou tard que le prince opprime enfin le souverain et rompe le traité social (J. J. ROUSS. Contr. III, 10)

– Justice ou non, poursuis, tribun scélicieux, Détruis tout équilibre, et brise tous les noeuds (M. J. CHÉNIER. Gracques, II, 3)
L'équilibre européen, la balance des possessions territoriales telle que les traités l'ont établie entre les puissances européennes.
– Je me souviens toujours du mot de Fontenelle, qui disait : on ne parle en temps de guerre que de l'équilibre des puissances en Europe ; il y a un autre équilibre aussi efficace pour le moins et aussi propre à conserver chaque puissance ; c'est l'équilibre de sottises (D'ALEMB. Lett. au roi de Prusse, 30 juillet 1781)

ÉTYMOLOGIE
Lat. aequilibrium, de aequus, égal, et libra, livre, poids.

SUPPLÉMENT
AUDICTIONNAIRE
ÉQUILIBRE.

Ajoutez :
6.
Terme de physique moléculaire. Équilibre chimique, l'état relatif des molécules chimiques des corps.
– Il y a là [dans la formation et la décomposition des éthers] toute une statique relative aux équilibres chimiques (BERTHELOT la Synthèse chimique, p. 174, Paris, 1876)

1 Basile Diem, Matteo Ricchi, Studio Cheung
2 Luca Affolter, Emile Mermilod, Studio Baur
3 Laure Pequignot, Philippe Bosshart, Studio Guita
4 Morgane Roch, Mathias Valceschini, Studio Pachoud

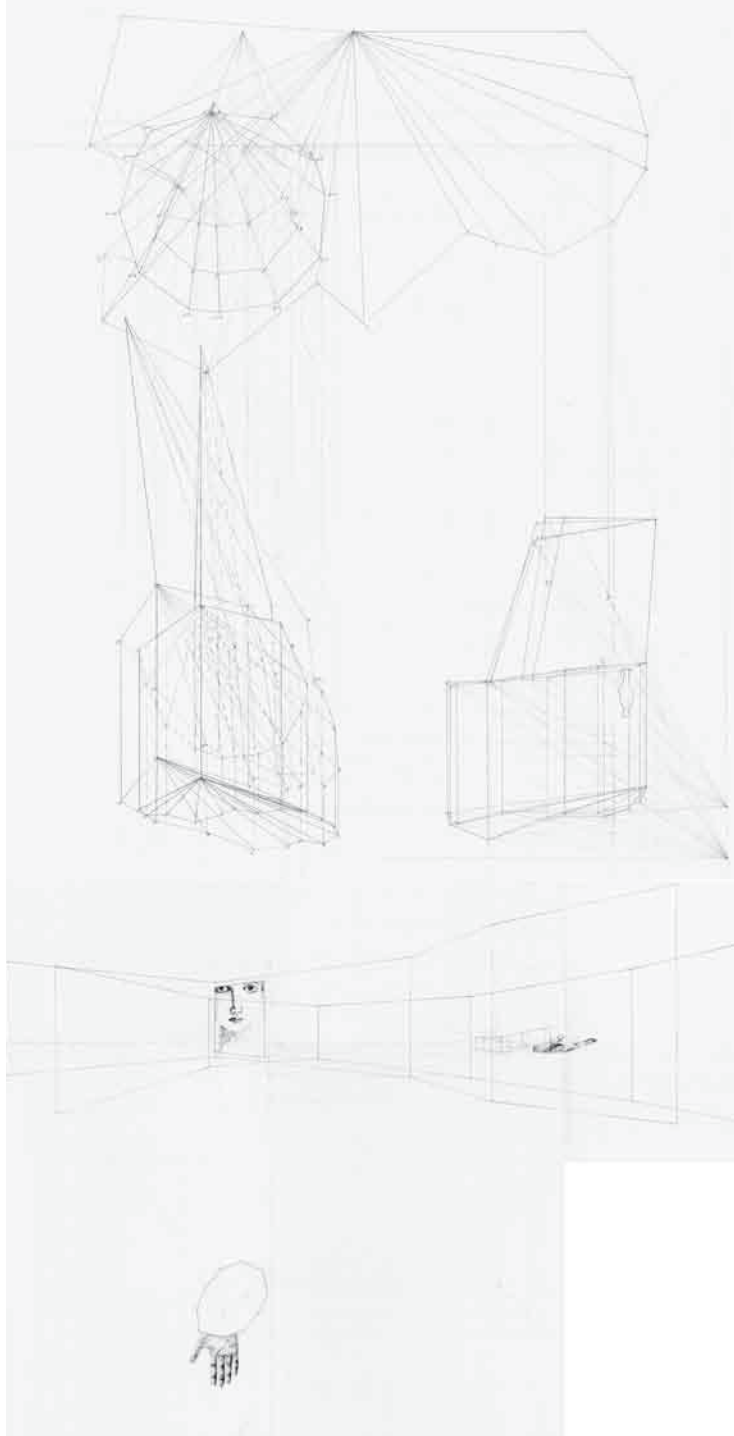
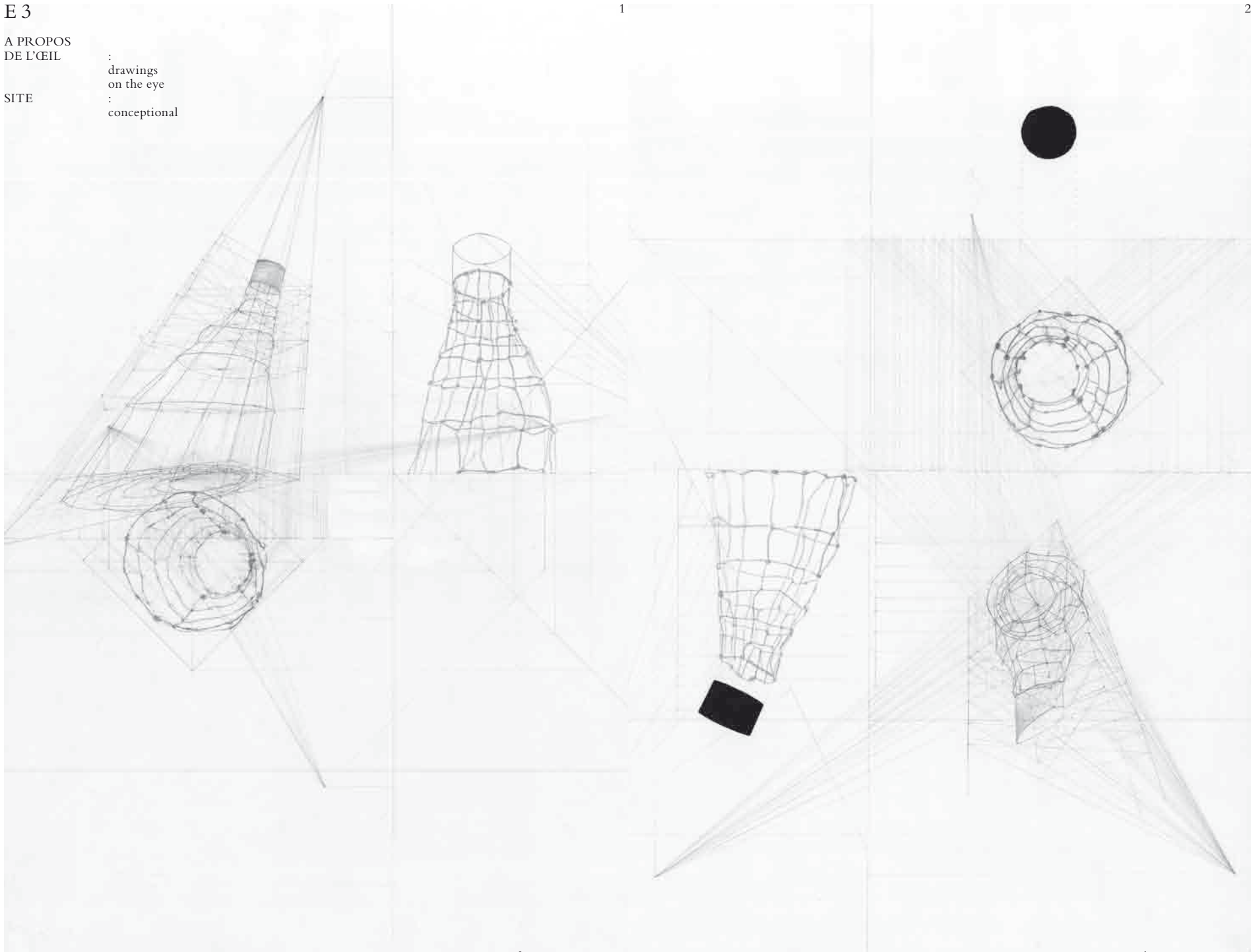
RÉFÉRENCE
A Robert Maillart, ingénieur
B Fischli And Weiss, Un après-midi tranquille de 1984-85



FISCHLI AND WEISS,
EQUILIBRES

Peter Fischli et David Weiss se font connaître par leurs photographies d'Équilibres (série de 1984-85 appelée Un après-midi tranquille, ci-dessous). Dans cette série, de petits objets s'émancipent de la trivialité en adoptant des poses de starlettes ou de fiers-à-bras qui défient avec humour les lois de la gravitation. Nous comprenons tout de suite qu'il s'agit du très fragile instant qui précède la chute. Aucun jeu apparent mais nous retrouvons nos yeux d'enfants et regardons ces objets pour la première fois à force de les avoir tant vus sans jamais les considérer.





ŒIL (N. M.)

1. L'organe de la vue. De bons yeux. De mauvais yeux. De beaux yeux. Un œil bien fendu. J'ai acheté quatre yeux de boeuf pour en étudier l'organisation.

2. œil nu, la vue simple, non augmentée de quelque instrument.

- L'œil nu sans le secours d'aucun instrument suffisait à l'observation de la lune et à la division du zodiaque qui naît de ce mouvement (BAILLY Hist. d'astron. anc. p. 46)
- À l'œil nu, avec l'œil seul, sans instrument. On ne peut voir ces insectes à l'œil nu.
- Au plur. À yeux nus.
- Ma vue courte ne me permet pas de distinguer à yeux nus assez nettement les astres (J.-J. ROUSS. Confess. VI)

3. Œil artificiel, instrument dont on se sert dans les cours de physique pour expliquer les effets de la vision.

Œil artificiel, se dit aussi d'un œil en émail qu'on met dans l'orbite en remplacement d'un œil détruit et pour cacher la difformité.

Œil de verre, œil artificiel en verre ou en émail, genre de la vue considérée comme l'indice des qualités, des passions et des sentiments. Avoir l'œil vif, malin, doux, tendre, ou, au pluriel, les yeux vifs, doux, tendres. Elle a des yeux pleins de feu. La gaieté, le courage, l'ardeur éclate dans ses yeux.

PERSPECTIVE (S. F.)

1. Science qui enseigne à représenter les objets sur un plan, de la manière qu'ils paraissent à la vue, en gardant les distances et les situations.

- Frère du Breuil a fait l'art de la perspective (M. DE MAROLLES Le liv. des peintres, p. 57)
- Il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu [pour voir un tableau]... la perspective l'assigne dans l'art de la peinture (PASC. Pens. III, 2)
- M. l'abbé Sallier prouve par plusieurs passages que la perspective n'était point inconnue aux anciens (ROLLIN Hist. anc. Oeuv. t. XI, 1re part. p. 127, dans POUGENS.)
- Dans ce mauvais tableau, il y a pourtant de la perspective, et les figures fuient bien du côté de la porte du fond (DIDER. Salon de 1767, t. IX, p. 42, éd. 1821)

Perspective linéaire, celle qui se fait par les lignes seules.

Perspective aérienne, celle qui se fait par la dégradation des couleurs ou des teintes.

Perspective spéculative, la théorie optique des différentes apparences des objets suivant les positions de l'œil qui les regarde.

Perspective pratique, l'art de représenter les objets sous une forme semblable à celle que nous leur voyons.

Terme de beaux-arts. Perspective sentimentale ou perspective de sentiment, se dit de celle qu'on applique aux objets qui n'offrent point de lignes droites, comme les nuages, certains accidents de terrain, etc.

2. Peinture qui représente des jardins, des bâtiments en éloignement et qu'on met au bout d'une galerie ou d'une allée de jardin pour tromper agréablement la vue.

- L'exemple des tableaux de perspective montre combien il est facile de s'y tromper (DESC. l'Homme.)

3. Aspect des objets vus de loin.

- On peut contempler Rome de tous les côtés, et voir toujours un tableau frappant dans la perspective opposée (STAËL Corinne. IV, 4) Fig.
- Les hommes et les affaires ont leur point de perspective (LA ROCHE-FOUCAULT. Réflex. 104)
- Les vérités qui contiennent le cœur sont du nombre de celles qui demandent le demi-jour et la perspective (CHATEAUBR. Génie, II, III, 1)

TRAVAUX

1-2 Alessandra Pattarot, Melissa Af-sin, Studio Cheung

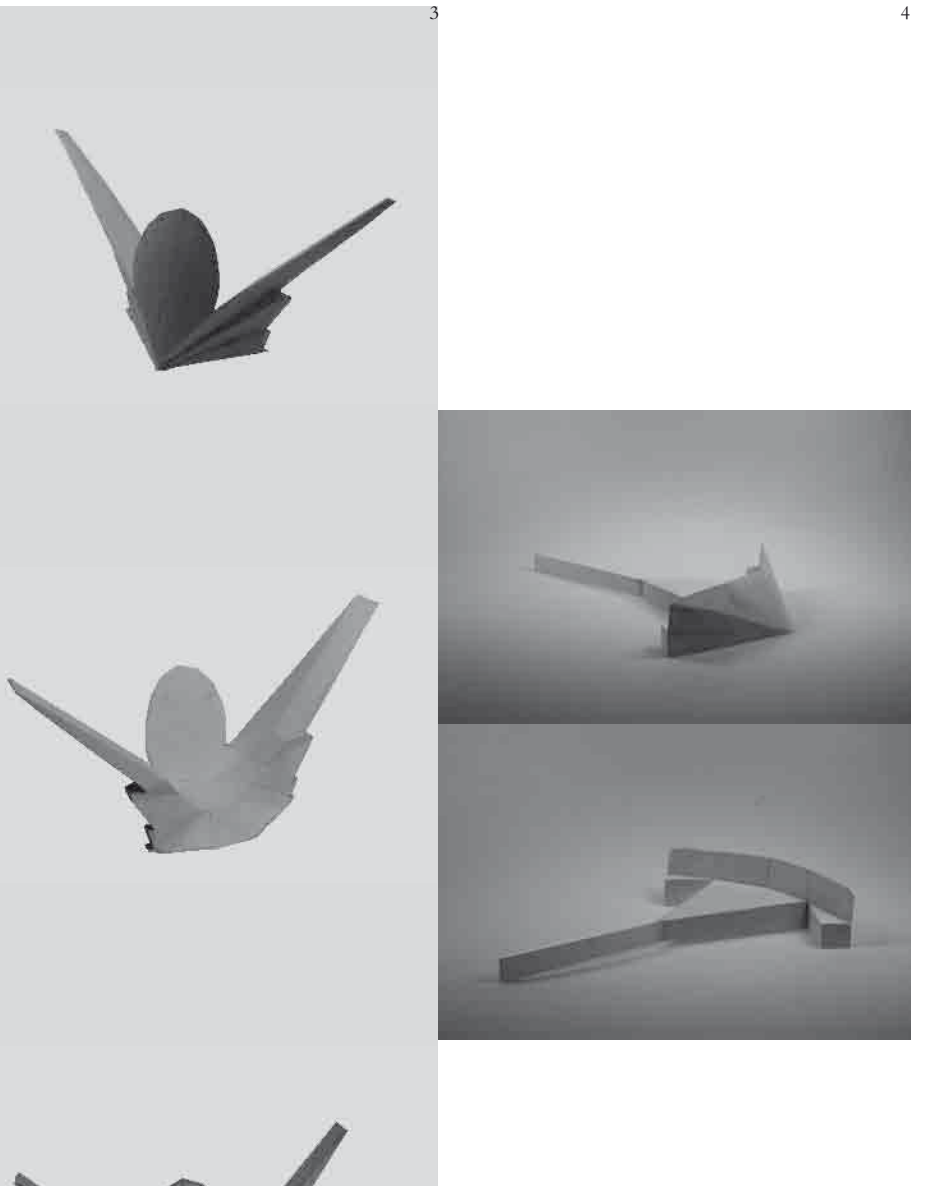
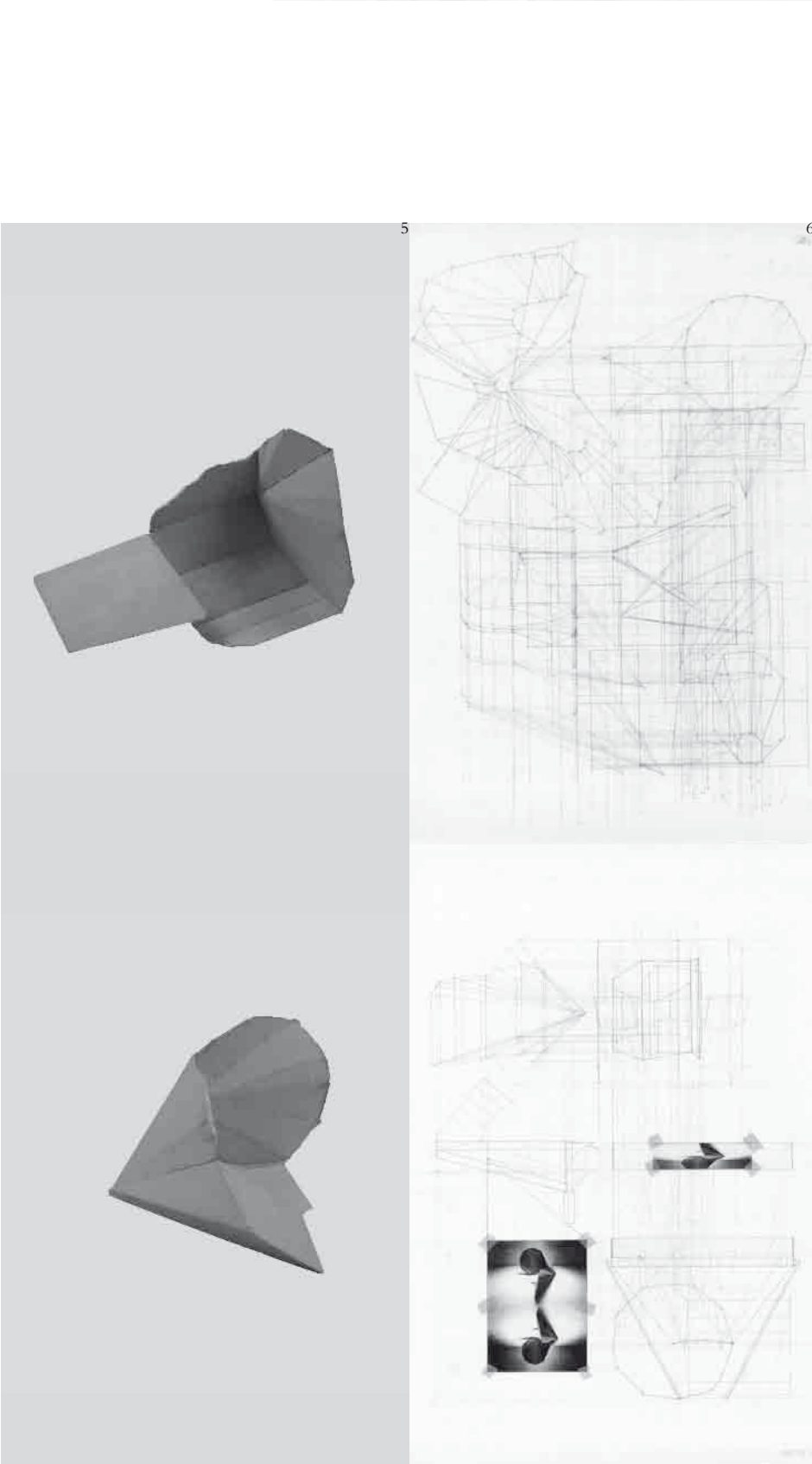
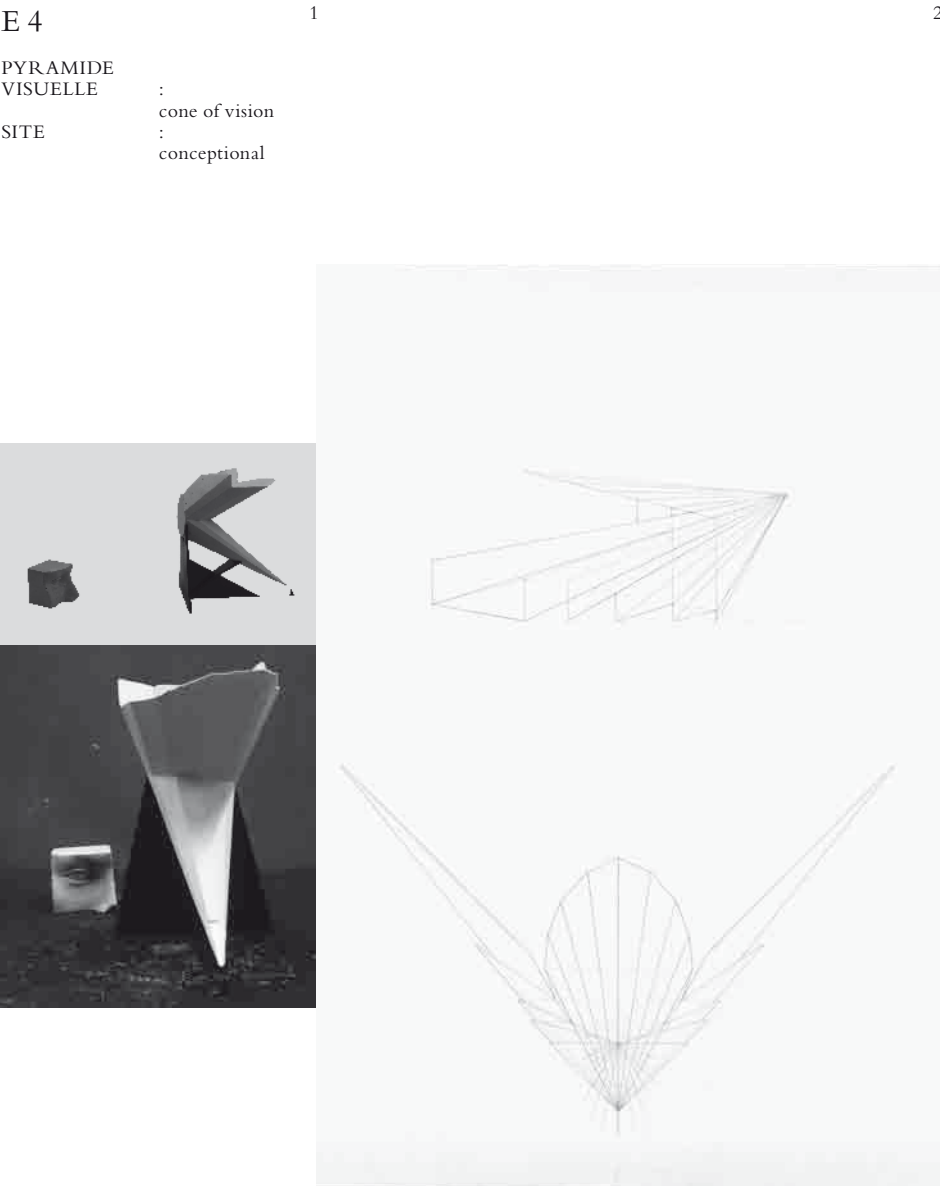
3 Laure Pequignot, Philippe Bosshart, Studio Guaita

4 Sarah Fahrni, Carine Morand, Studio Magnusen

RÉFÉRENCE

A Giacompo Barozzi da Vigola, Construction perspective d'un cube, 1611

B Leonardo da Vinci, Œil en anamorphose, vers 1488-1510



INTÉRIEUR (ADJ.)

1. qui se trouve au-dedans, qui est à l'intérieur de quelque chose (ex. une hémorragie interne).

2. qui est du domaine intime, psychologique (ex. en son for intérieur).

3. qui concerne seulement le pays lui-même (ex. la politique intérieure).

intérieur (n.m.)

1. partie continentale, centrale d'une région, d'un pays.

EXTÉRIEUR (ADJ.)

1. qui est au-dehors.

2. qui se rapporte aux pays étrangers.

3. qui est visible, constitue les apparences.

extérieur (n.m.)

1. apparence.

2. pays étrangers.

3. ce qui est au-dehors.

LA DÉFINITION DE ALBERTI

abond, adventice, affecté, ailier, air. La métaphore de la pyramide visuelle : allure, appareil, apparence, apparent, aspect, attitude, brillant, caractère, clinquant, contenance, couleur, tre ouverte, elle doit nécessairement découper (prélever) une portion de l'espace réel. À la renaissance, l'analyse de l'architecture se fait par la pyramide visuelle. Alberti en donne la définition suivante : « La base de la pyramide est la paroi manifeste, masque, mine, officiel, palatiale que perçoit la vue ; ses côtés sont les pables, périmètre, périphérie, périphérie, physionomie, physique, pose, mers extrêmes. Quant à la pointe, elle pourtour, semblance, superficie, su-s'arrête dans l'œil au point même où perçiel, surface, tangible, tenue, les angles des quantités se réunissent. » La pyramide visuelle sera donc le cœur, dedans, domestique, entrailles, ment de l'espace réel. Si cette notion familial, fond, foyer, giron, hinter-est peu scientifique, elle a le mérite land, home, inclus, inhérent, interne, d'être à la fois simple (dans son fonctionnement) et imagée.

MONIQUE LELOUARD, IREM DE ROUEN, TIRE DE « LA NAISSANCE DE LA PERSPECTIVE »

(...) cette opinion des philosophes qui affirment que les surfaces sont mesurées par certains rayons, véritables ministres de la vue, qu'ils appellent rayons visuels parce que c'est par eux que les simulacres des choses s'impriment dans la vue. En effet, doués d'une grande finesse et d'une force qui leur est propre, ces rayons,

A, B
C

point of view. Landscape experience, meanwhile, is received in moments, glances, and accidental detours, kinaesthetically unfolding through rambling and habitual encounters over time. Fourth, a drawing is made of its own materials—it has its own substance, deners the layout and distribution of the and is therefore unable to reproduce and actualize the sensuous and tactile experience of the corporeal landscape, even though a drawing may oftentimes possess the power to make the construction of a landscape as much akin to the workings of the planimetric, emphasizing both the ground plane and the frontal identities simultaneously.

THE MEDIUM OF DRAWING:
PROJECTION, NOTATION, AND
REPRESENTATION

The phenomenology of landscape experience eludes drawing to such a point that one might feel the need to end the discussion at this point, perhaps doubting or at best wondering how drawings can relate to landscape at all. Yet useful and imaginative relationships have evolved over the centuries (no matter how partial or indirect these may at first seem). Landscape and architectural drawing can be discussed as three quite distinct and separate types. We shall call them projection, notation, and representation.

Projection
Projection has to do with *direct analogies* between drawing and construction, and includes the plan, the elevation, the section, the axonometric, and, in a lesser way, the perspective. In *Natural History*, Pliny the Elder offered one myth of the origin of drawing when he told of the story of Diboutades tracing the shadow of her departing lover on the wall.¹⁷ has described how, during most of the Robin Evans has beautifully compared David Allan's painting of Pliny's tale, still distinguish between ontological entitled *The Origin of Painting* of 1773, drawing and illusory drawing, i.e., with the architect Frederick Schinkel's between "practical" drawing and ar-painting of the same title, done in 1830.¹⁸ In both, light rays project the drawing into the functional and systematic and constitute a traced outline which may be called a "projection". A shape is projected through space to be captured on a flat picture plane. Evans

8 The tactile not only includes surface phenomena, such as roughness and smoothness, stickiness and silkiness, but also substantial phenomena er onto a refined interior wall, where—such as density and viscosity, elasticity and plasticity, hardness and rigidity. Materials in the landscape radiate a host of sensory stimuli that are deeply registered by the sentient body: the aroma of material; the feeling of humidity or dampness; the intensity of light, dark, heat and cold. Different woods burn in different ways. They give off varying flame patterns—some crackle, some hiss, their embers may glow, sparkle, or smoke. As living trees, the same woods are known to us in significantly different ways. In the pine stand the wind whispers whistles; in the gnarled oak forest it broods and wallows; in the aspen grove it rustles. Things and places become known to us because of what they impart to our senses through the very organization of their sensible aspects. The significance of anything encircles and permeates tangible matter.

Today's fascination with the visual image, the pictorial, makes it all the more important to recall how the greater part of landscape experience belongs to the sensorium of the tactile, the poetries of material and touch. A bogland for example can be quite monotonous or uninteresting visually, but it can be appreciated completely different way through bodily and tactile experience—the muttering squelch and lisp of water underfoot; the springy return of the spongy ground; the dampness of cold, gray, windless air; the peaceful *softness* of it all. Obviously, drawing is as limited here as it is in the realms of space and time. While a drawing can perhaps signify qualities, it cannot reproduce or represent the actual qualitative experience of materials which constitute the tactile landscape.

Thus, the phenomenological qualities of landscape space, time and material present unsurmountable difficulties for drawing and representation. First, the flatness and framing of the graphic presentation fails to capture the all-enveloping quality and sheer scale of landscape space. What is presented is a picture, a flat frontality approached from a distance as an object. Second, the drawing is autonomous, equally at home in a gallery or book. It is not situated as are places and locations, and remains unaltered when estranged from the complexity of life-situations. Third, the drawing is static and immediate, meaning that it is quickly decoded as the eye scans the image from a totalizing and singular down," as in elevation over the plan.

This "double" projection embodies both the map-like topography of landscape terrain, as seen from above, the frontal, or elevational, component as seen by the standing subject, and it demonstrates to the garmaterials—it has its own substance, deners the layout and distribution of the and is therefore unable to reproduce and actualize the sensuous and tactile experience of the corporeal landscape, even though a drawing may oftentimes possess the power to make the construction of a landscape as much akin to the workings of the planimetric, emphasizing both the ground plane and the frontal identities simultaneously.

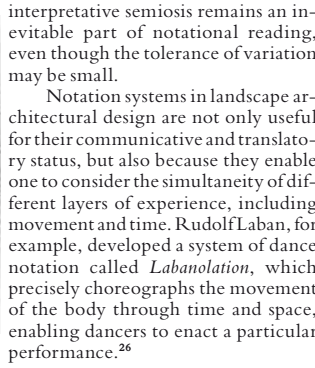


Figure 13. Planimetric drawing of a garden, XVIth dynasty Thebes. Reproduced from Geoffrey Thames and Hudson, 1987, fig. 164 (photograph by Susan Jellicoe).

Danielle Barbaro, commenting on Vitruvius's Treatise in 1569, believed the projection geometries of plan, section and elevation to be superior to perspective, making a clear distinction between "ideas" and "expression on the paper."²¹ Projective drawings are neither a picture nor a neutral set of information, rather they embody in themselves architectural ideas through co-similar or complementary projections which are ontologically conceived as being analogous to the symbolic intentions of the built work itself. This practical relationship has largely been forgotten today, displaced by a more instrumental and descriptive use of projective geometry. Alberto Perez-Gomez has written: "The original architecture was transformed into universal projections that could then, and only then, be perceived as reductions of buildings, creating the illusion of drawing as a neutral tool that communicates unambiguous information like scientific prose."²²

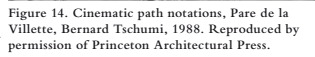


Figure 14. Cinematic path notation, Parc de la Villette, Bernard Tschumi, 1988. Reproduced by permission of Princeton Architectural Press.

It successfully challenges the view that complex motion is too difficult a subject-matter for notational articulation through a layered deployment of abstract symbols and encodings. The landscape architect Lawrence Halprin has also devised notational scores to design and coordinate fountain displays as well as to consider the disposition and experience of elements along a particular route or sequence. Halprin also developed a method of "scoring" that enabled group participation in decision making and planning. The complicated, but highly active, score itself becomes a performed piece as the creative process is graphically played out.²⁷ Apart from Halprin, however, notational developments specific to landscape architecture have been few and far between, and yet the analogies, qualities of landscape to narrative, dance, theater, or film, suggest that notations would be a promising area of research. One might begin by studying the theatrical scores developed by Moholy-Nagy or the film storyboards of Sergei Eisenstein, who effectively separated the various layers of cinematic experience in order to coordinate the movements of the camera with the playing of the sound, and something at a higher level, the attribute of William Kent's *essence* of light, and the timing of editing and cutting. Eisenstein called the intersection of the various layers "correspondences," explaining how the full meaning embodied in the film would be a result of their simultaneous correspondence—an overlay known as *montage*.²⁸ Bernard Tschumi adopted a similar strategy, layering spatial, temporal, and material phenomena into a notational sequence for a "cinematic path" at the Parc de la Villette. The various bodies of the visitors themselves successfully play through visual aspects of the experience while highlighting programmatic and spatial ones.

Such notations afford a coded matrix upon which to design narratives of time and space, enabling one to orchestrate the simultaneity of spatial, temporal and tactile experience. However, these syntactically complicated graphics remain limited because of the need for specialist reading to decode the complex score and understand it as experience. How many of us actually hear the music where we read a piano score, or experience a movie sequence from looking at a storyboard? On the other hand, notations cannot, nor should they necessarily try to, portray or depict experience; their function is simply to identify the parts which constitute it.

Representation
Unlike projection and notation, representational drawings aim to *represent* a given landscape or building, seeking to elicit the same experiential effects but in a different medium—to give the same effects again.²⁹ Pictorial perspective is therefore a representation in this sense as it depicts the depth and spatiality of a scene at eye-level from a certain vantage point. An accurate perspective structure, with carefully observed and applied chiaroscuro, texture and color, will closely resemble and imitate a particular scene, as if drawn on a pane of glass positioned between the viewing subject and the landscape. Constable, for example, strove to capture in his painting the "truth" of a scene, recording the landscape before his eyes with an almost scientific precision and discipline.

With equal if not more emphasis on chiaroscuro than perspective, Constable's "naturalistic" school of painting sought to make a canvas as perfect an imitation as possible, accurately recording a retinal, almost photographic, impression. Constable's genius lay in his ability to surpass formulaic and technical approaches to painting, such as the "Claude-glass" (a polished copper mirror which made a scene appear more as it might in a canvas by Claude), and in his skill at transcending the rigidity of methodical schemata and technique, especially with regard to the innate attributes of oil paint on canvas. The lively one-to-one correspondence between scene and picture, unimpeded by the cultural codes of vision, was the aspiration and success of Constable's "art of truth."³⁰

However, the realism of direct imitation poses problems for landscape architectural design. Let us not forget how landscape architectural drawings *precede* the subject-matter, unlike Constable's which were derived from a pre-existing subject. Therefore, to draw a "scene" which is yet to be built enabling dancers to enact a particular performance.²⁶

Halprin, for example, wrote extensively about how to look at a landscape scene and observe the "effects" of foreground, distance, perspective and "roughness." In describing this, Krauss has written, "the priorness and repetition of pictures (were) necessary to the singularity of the Picturesque," and the understanding and meaning derived from a particular landscape was "made possible only by a prior example"—a picture.³¹ Krauss is describing how pictures can affect the reception and understanding of a landscape, the basis of the Picturesque, but pictures can also work to affect the production and management of landscapes. Andrew Wyeth's paintings, for example, have helped the aristocracy of Chester and Delaware Counties, Pennsylvania, form a regional landscape aesthetic which they (indirectly) employ to control the design and management of their estates.³² Furthermore, pictures playing less on the picture and more on the phenomenological enigmas inherent in the landscape itself. To understand representation as (de)sign—the beautification of a series of rural landscapes through the use of "before and after" paintings of specific scenes. The logic of the picture plane determines the landscape composition, subtracting and adding earth, water, and vegetation in an ever-changing view. Both the existing and proposed views are compared or overlaid so that one might understand the precise nature of the transformation. Of course, many eighteenth-century landscapes were laid out as an arrangement and disposition of scenes. One might stroll through such a landscape catching glimpses of scenes evocative of contemporary paintings. The scenic view of the visitor itself often provides the action necessary to complement the scene, now backdrop.³³ The problem, however, with scenographic approaches to landscape architectural design is that they demand that the subject's primary mode of attention be visual and participatory. Vision is, of course, only one part of landscape experience; rarely is one's full attention devoted to the aesthetics of sight. Landscape perception is more fully the result of an accumulation of incident, impression and deduction, more like a rambling and unpredictable sequence of events than a contrived picture-show. Reduced to a scene, the pictorial landscape is often conceived in a manner remote from the laws of its own constituency (the effects of time and ecological flows of energy for example) and aspects of disorientation and the tactile for example). The danger of pictorial representation lies in the designer making "pictures" as opposed to "landscapes," scenes and visual compositions based upon the illusionary logic of the picture plane, rather than upon the sensual arrangement of landscape form, replete with fullness of spatial, temporal and material qualities.³⁴

However, there are other types of representation which are perhaps better able to articulate a greater sense of experience than the singularity of perspectival pictures. These representations deploy graphic signs and symbols which are rich with *connotative* value, unlike the strictly denotative symbol system used in notational drawing. Expression in representation works because of the way in which

manically rich symbols (marks, gestures, shapes, colors) can be related to metaphoric labels, figures that disclose an infinite network of associated meanings due to what Goodman has called their "semantic density."³⁵ The experience of inference and association in art is called *synthesis*, which means the splashing over of impressions from one sense mode to another. For example, Kandinsky illustrations of how shape and color, purely visual phenomena, could be juxtaposed so as "to weep," or "to shout" or to "kill each other." We speak of "loud colors," "bright sounds," or "cold light."³⁶ It is the signifying capacity of a semantically rich representation which speaks to us, as in Duchamp's powerful *Genre Allegory* (*George Washington*), wherein the iodine-soaked bandages pinned to a canvas with military stars ironically recall a rather disordered American flag and also silhouette the distinctive facial profile of Washington.

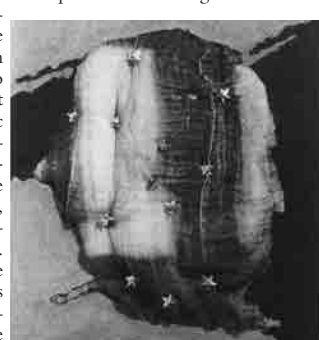


Figure 15. *Genre Allegory* (*George Washington*), Marcel Duchamp, 1943. Cardboard, iodine, gauze, nails, gilt-metal stars, 53.2 x 40.5 cm (Musée Nationale d'Art Moderne, Paris). copyright Marcel Duchamp, 1943/ADAGP. Licensed by VISCOPI, Sydney, 2002.

While such highly suggestive works are clearly visual, they are not images. That is, they do not directly resemble the optical image of things, the *image*, or the retinal specter, but rather they point to the *idea* which underlies things. In other words, the cause of a particular effect is shown. We may call this the archetypal essence of things: that which remains ever open to new interpretations. Drawing of this sort is therefore representational; that is, it does not simply represent a world already in existence, a quantity we already know, but rather it tries to re-present the world in ways previously unforeseen, thereby making the old appear new and the banal appear fresh. The fact that drawing precedes a built reality means that it might also have first to transform a so-called vision of a landscape, perhaps their estates.³² Furthermore, pictures playing less on the picture and more on the phenomenological enigmas inherent in the landscape itself. To understand representation as (de)sign—the beautification of a series of rural landscapes through the use of "before and after" paintings of specific scenes. The logic of the picture plane determines the landscape composition, subtracting and adding earth, water, and vegetation in an ever-changing view. Both the existing and proposed views are compared or overlaid so that one might understand the precise nature of the transformation. Of course, many eighteenth-century landscapes were laid out as an arrangement and disposition of scenes. One might stroll through such a landscape catching glimpses of scenes evocative of contemporary paintings. The scenic view of the visitor itself often provides the action necessary to complement the scene, now backdrop.³³ The problem, however, with scenographic approaches to landscape architectural design is that they demand that the subject's primary mode of attention be visual and participatory. Vision is, of course, only one part of landscape experience; rarely is one's full attention devoted to the aesthetics of sight. Landscape perception is more fully the result of an accumulation of incident, impression and deduction, more like a rambling and unpredictable sequence of events than a contrived picture-show. Reduced to a scene, the pictorial landscape is often conceived in a manner remote from the laws of its own constituency (the effects of time and ecological flows of energy for example) and aspects of disorientation and the tactile for example). The danger of pictorial representation lies in the designer making "pictures" as opposed to "landscapes," scenes and visual compositions based upon the illusionary logic of the picture plane, rather than upon the sensual arrangement of landscape form, replete with fullness of spatial, temporal and material qualities.³⁴

However, there are other types of representation which are perhaps better able to articulate a greater sense of experience than the singularity of perspectival pictures. These representations deploy graphic signs and symbols which are rich with *connotative* value, unlike the strictly denotative symbol system used in notational drawing. Expression in representation works because of the way in which



Man Ray, The Enigma of Isidore Ducasse



Man Ray, The Enigma of Isidore Ducasse



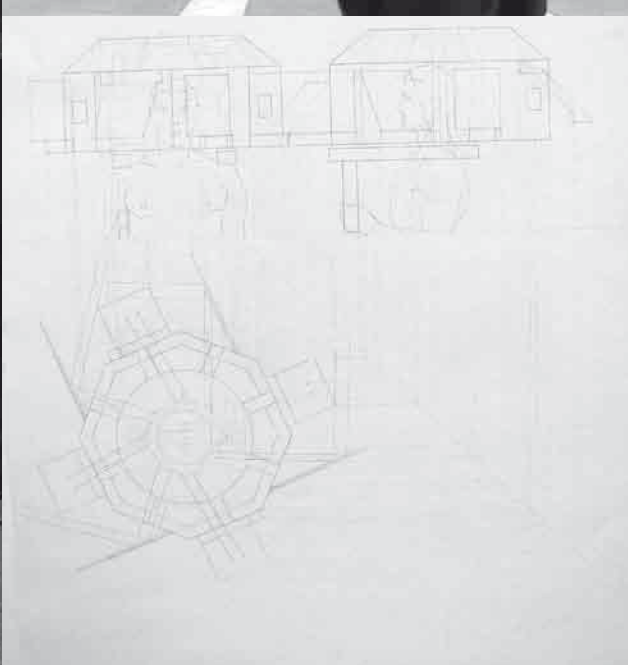
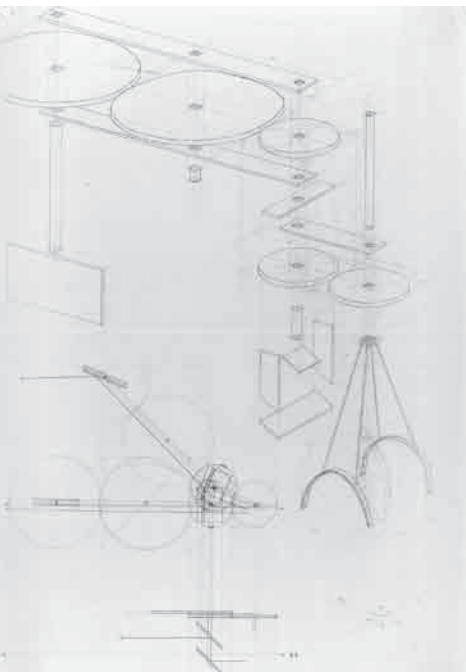
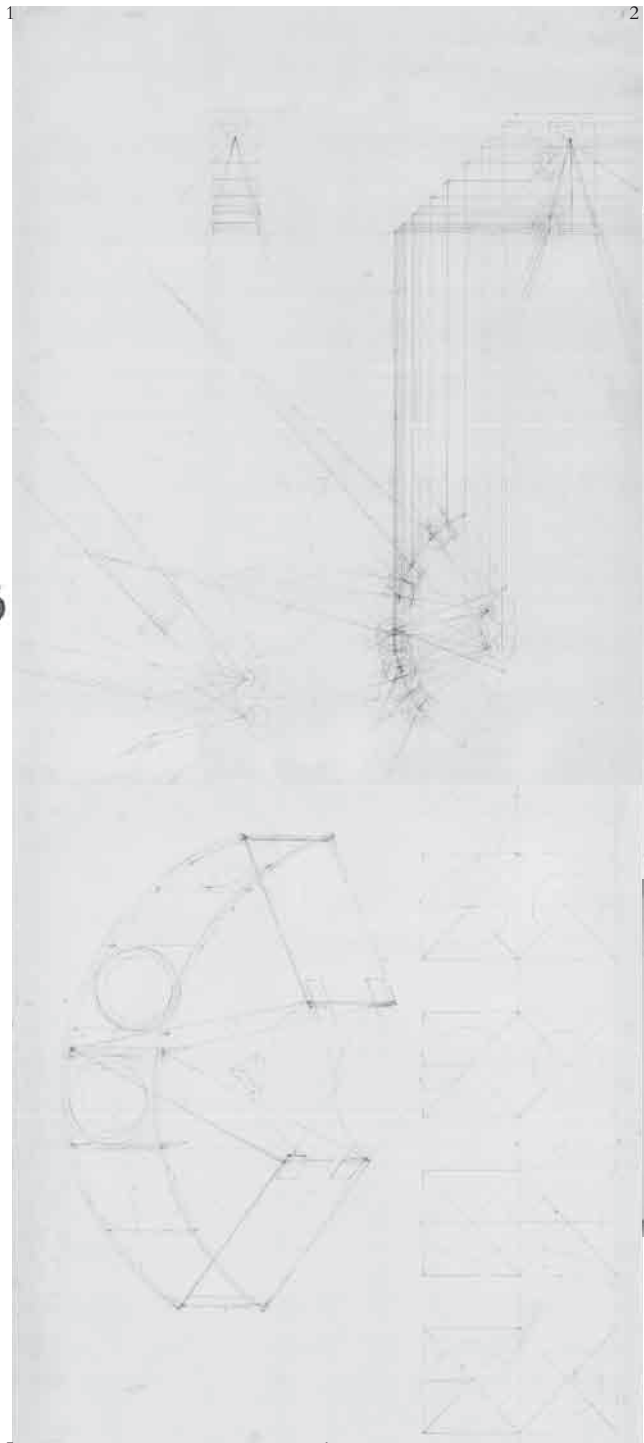
10



Marcel Duchamp, "Elle a chaud au cul", 1919

11

HABITER MON
HORIZON : my personal
horizon
SITE : le corps



VISION (S. F.)

1. Terme de physiologie. Fonction sensoriale par laquelle les yeux mettent l'homme et les animaux en rapport avec le monde extérieur, par l'intermédiaire de la lumière.
• Puis, ayant fait une brève description des parties de l'oeil, je dirai particulièrement en quelle sorte se fait la vision (DESC. Dioptr. I)
• Les phénomènes de la vision et la loospher, René Descartes, developed manière dont elles s'exécute sont un des a system of dualism which distinguish-points les plus importants de la phy- es between the "mind," whose essence sique (BRISSON Traité de phys. t. II, is thinking, and "matter," whose essence is extension into space. This du- p. 415)
• Elle [la rétine] est formée par alism influenced his mechanical in- l'épanouissement du nerf optique ; terpretation of nature and therefore of et plusieurs anatomistes la regardent the human body. He believed that the comme l'organe immédiat de la vision laws of physics and mathematics explain human physiology. According to One Hundred Books Famous in Medicine, De homine, "is the first work in the history of science and medicine to construct a unified system of human physiology that presents man as a pure- ly material and mechanical being: man as machine de terre."

HORIZON (S. M.)

Ligne circulaire, variable en chaque lieu, dont l'observateur est le centre et où le ciel et la terre semblent se joindre.

2. La partie de la surface terrestre où se termine notre vue ; la partie du ciel qui en est voisine. L'horizon est chargé de nuages. Un horizon étendu. Un horizon borné.

3. Terme d'astronomie. Horizon sensible ou apparent, plan que l'on suppose toucher la terre au point où est l'observateur ; il est perpendiculaire à la verticale ; horizon rationnel ou astronomique, plan parallèle au précédent et qui passe par le centre de la terre.

4. Horizon artificiel, instrument composé d'une glace circulaire, servant à observer la hauteur des astres.

5. Fig. Étendue. Plus on s'élève, plus l'horizon s'agrandit.

6. Fig. Espace dans lequel l'esprit, l'intelligence agit. L'horizon historique. L'horizon de l'humanité s'agrandit.

7. Terme de peinture. Ligne qui termine le ciel d'un tableau.
Hauteur à laquelle le peintre a placé le point de vue. L'horizon est trop haut, est trop bas.

RENE DESCARTES, L'HOMME...

The French mathematician and philosopher, René Descartes, developed a system of dualism which distinguishes between the "mind," whose essence is thinking, and "matter," whose essence is extension into space. This dualism influenced his mechanical interpretation of nature and therefore of the human body. He believed that the laws of physics and mathematics explain human physiology. According to One Hundred Books Famous in Medicine, De homine, "is the first work in the history of science and medicine to construct a unified system of human physiology that presents man as a purely material and mechanical being: man as machine de terre."

TRAVAUX

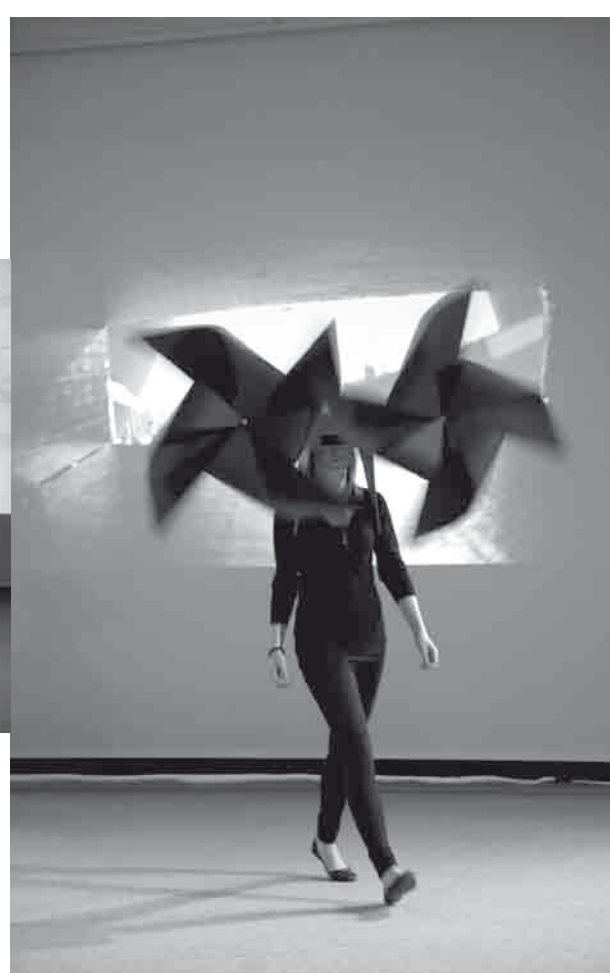
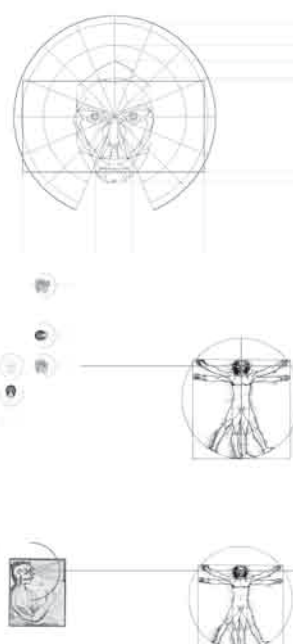
- 1 Alexis Charrière, Christian Smekeal, Studio Magnussen
- 2 Marine Cobo Molina, Sophie Di Rosa, Studio Baur
- 3 Henri Vazquez, Pierre-Adrien Ghiringhelli, Studio Baur
- 4 Adrien Comte, Patrick Meyer, Studio Erkrath
- 5 Marc Dompnier, Charlotte Prins, Studio Kawamura
- 6 Kelly Pala, Amalia Bonsack, Studio Nieveen
- 7 Alain Glasson, Orphanie Biloa, Studio Jesop

8-12 Critique Intermediaire Performance

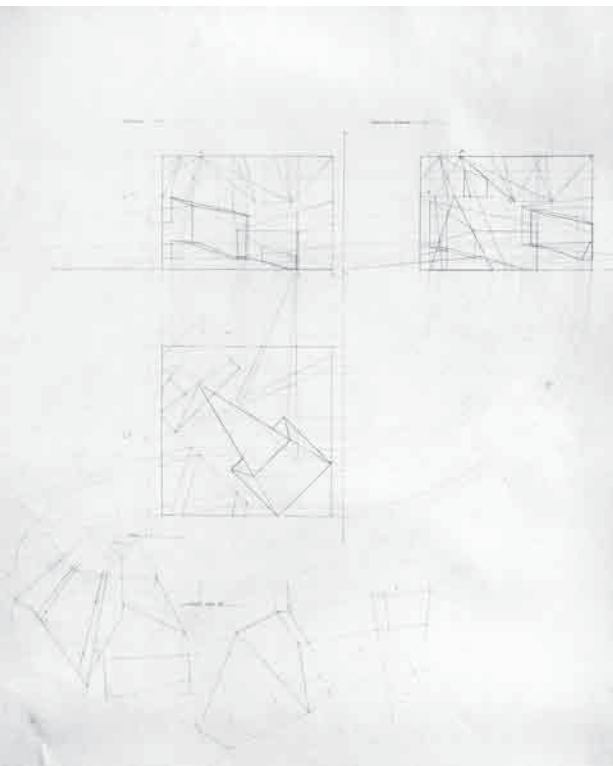
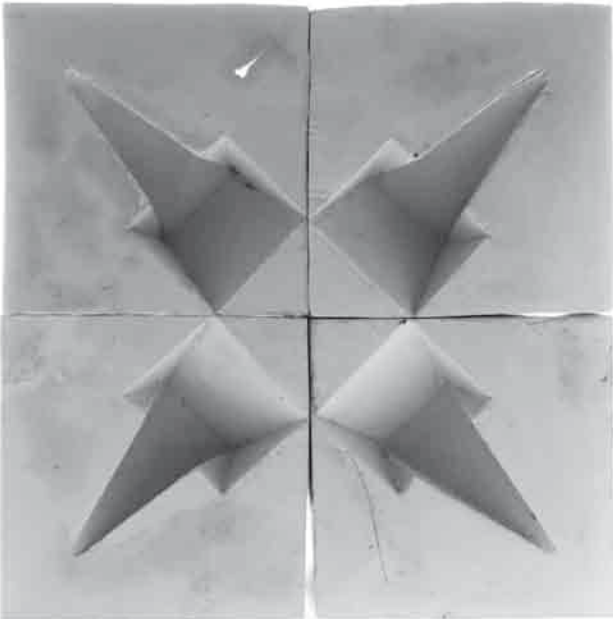
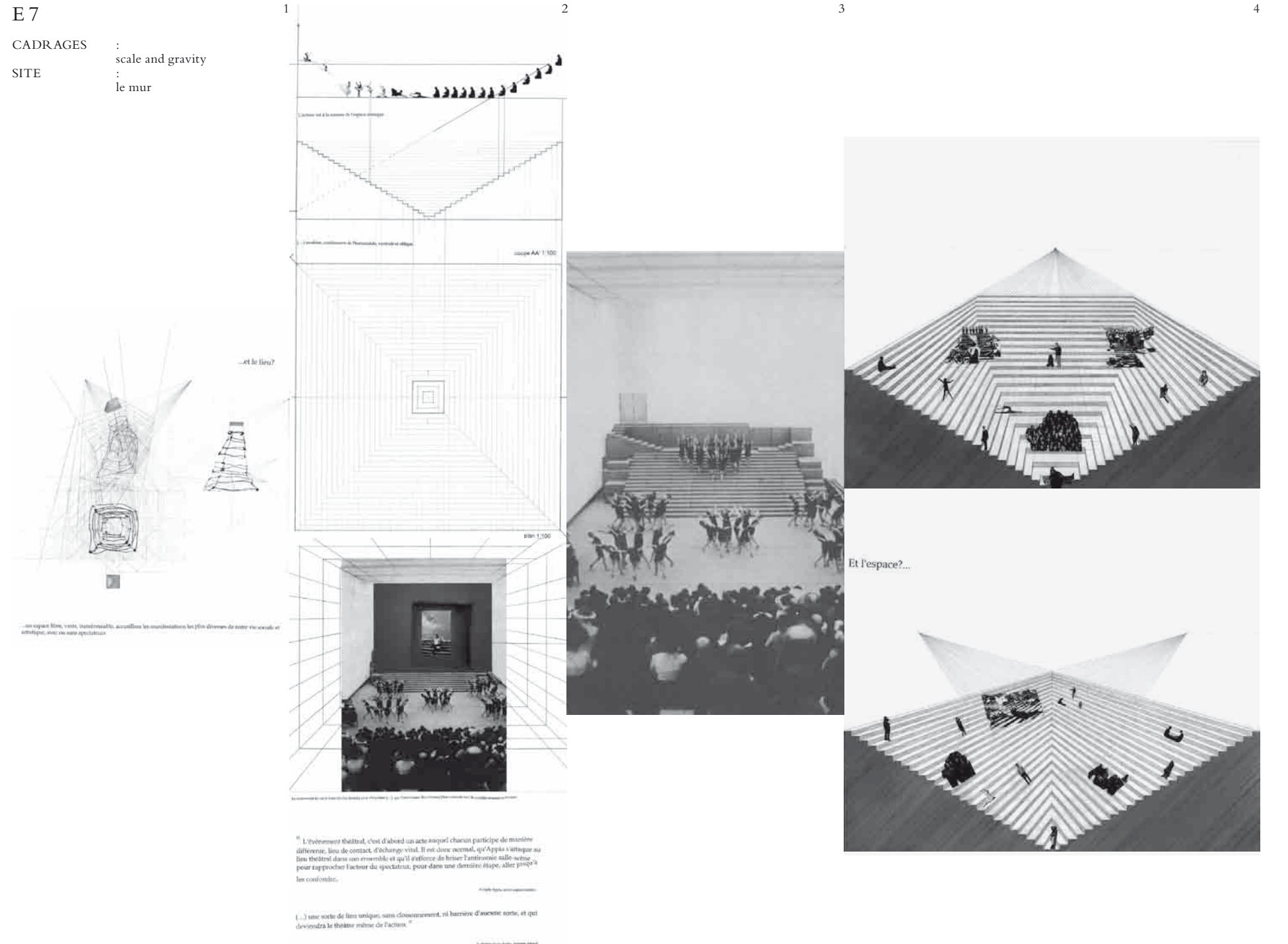
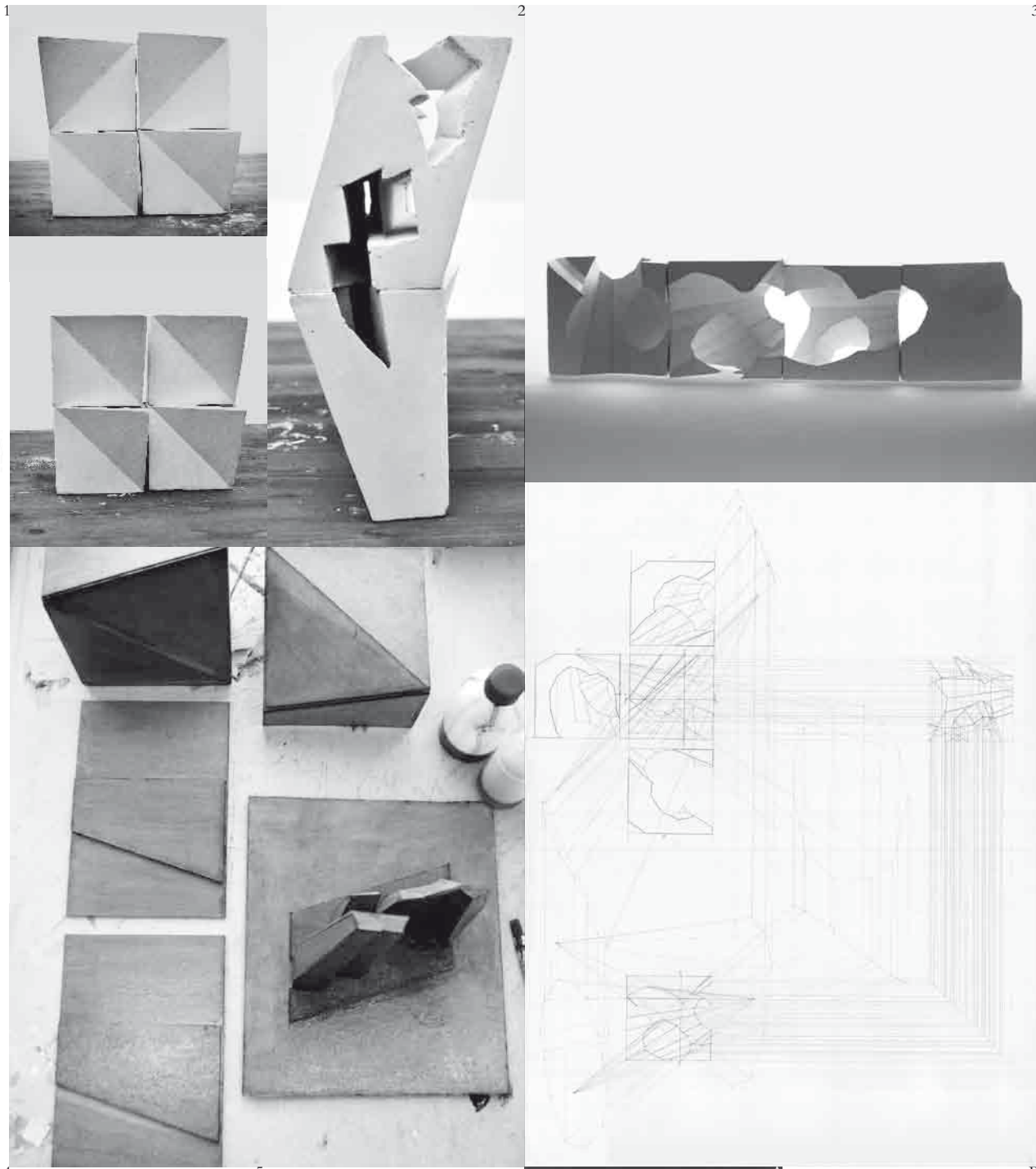
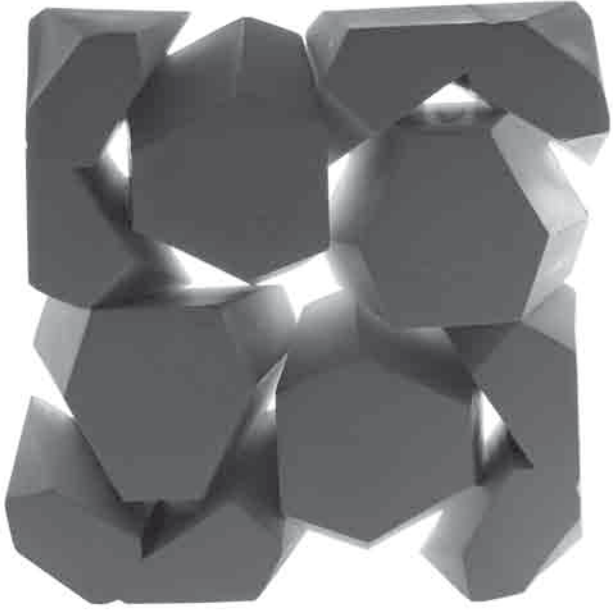
Rolex Learning Center

REFFERENCE

- A – Leonardo da Vinci, l'homme de Vitruve, 1485-1490
- B René Descartes, Leonardo da Vinci



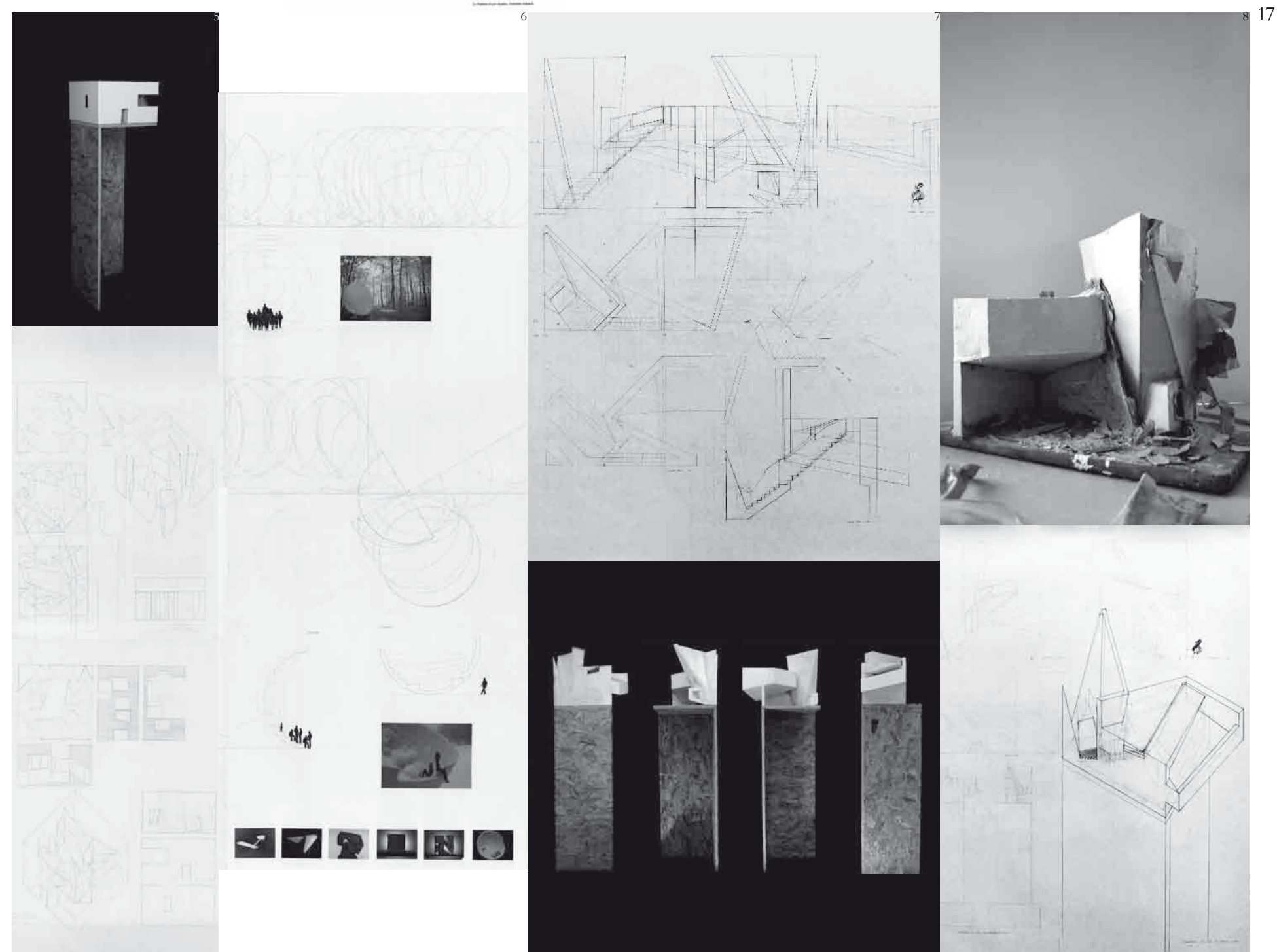




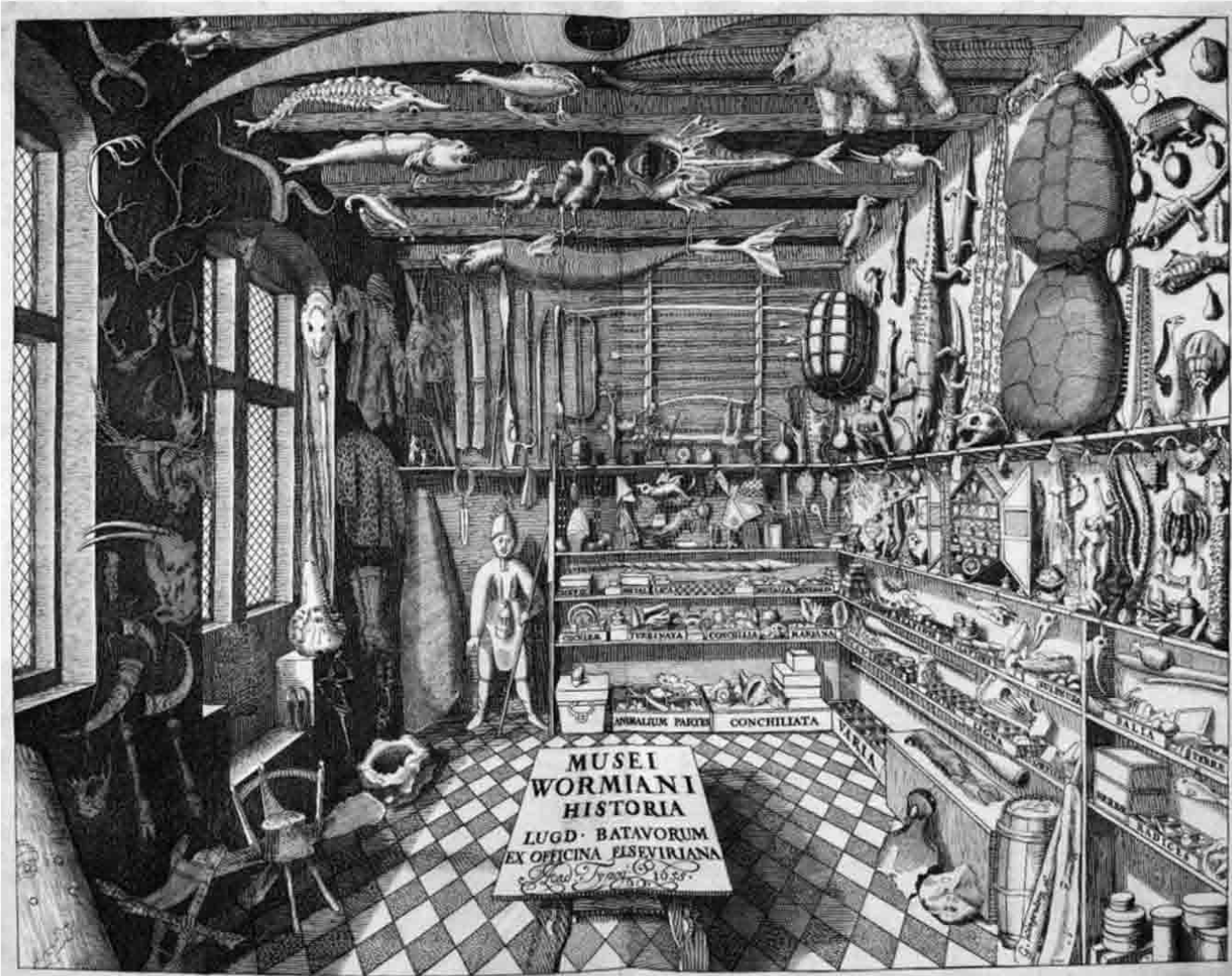
CHIAROSCURO
On appelle clair-obscur la technique consistant à moduler la lumière sur un fond d'ombre, en créant des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur. De cette façon, les figures ou objets représentés sur une surface plane donnent l'illusion du relief en jouant, afin d'y parvenir par le savoir-faire technique de l'artiste, des passages subtils de la lumière à l'ombre pour moduler les formes. Léonard de Vinci et Giorgione ont été les précurseurs de ce procédé développé par Corrège et pratiqué notamment par Titien, Caravage, Velázquez, Rembrandt, Georges de la Tour, etc. Dans son Cours de peinture par principes (1708, nouvelle édition, Paris 1989) qui résume toute l'esthétique du XVII^e siècle, l'écrivain Roger de Piles (1635–1709) consacre un long développement au clair-obscur dans lequel il précise notamment que "la science des lumières et des ombres qui conviennent à la peinture est une des plus importantes parties, et des plus essentielles de cet art."

TRAVAUX
1 Claire Hilbner, Loic Preitner, Studio Formery
2 Anne Elzingre, Gabriel Chareton, Studio Lenherr
3 Clémence Beshni, Johan Schmid, Studio Formery
4–5 Morgane Roch, Mathias Valceschini, Studio Pachoud

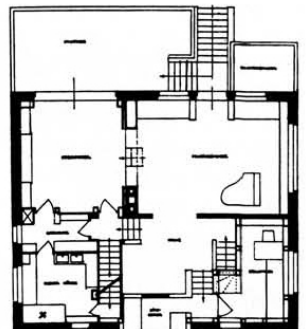
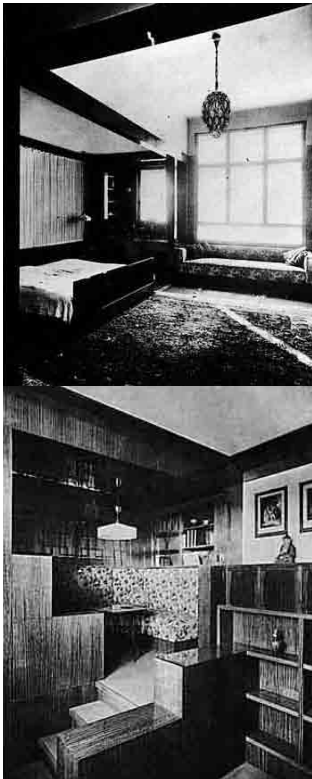
RÉFÉRENCE
A James Turrell, Mapping Spaces
B Rembrandt, Le butor, 1639
C Caravaggio, La vocation de Saint Matthieu, 1600 chiaroscuro, contraste et dramaturgie, l'événement mis en scène







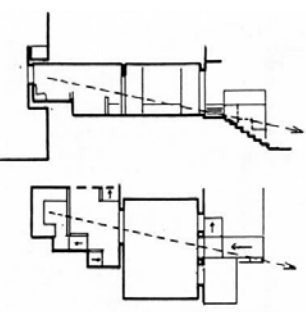
Bedroom with sofa set against the window.
Müller House, Prague, 1930.
The raised sitting area in the Zimmer der Dame with the window looking onto the living room.



Plan of elevated ground floor, with the alcove drawn more narrowly than it was in the original.
Müller House. View from the street.

This area is the most intimate of the sequence of living spaces, yet, paradoxically, rather than being at the heart of the house, it is placed at the periphery, pushing a volume out of the street facade, just above the front entrance. Moreover, it corresponds with the largest window on this elevation (almost a horizontal window) (figure 6). The occupant of this space can both detect anyone crossing—trespassing the threshold of the house (while screened by the curtain) and monitor any movement in the interior (while “screened” by the backlighting).

In this space, the window is only a source of light (not a frame for a view). The eye is turned towards the interior. The only exterior view that would be possible from this position requires that the gaze travel the whole depth of the house, from the alcove to the living room to the music room, which opens onto the back garden (figure 7). Thus, the exterior view depends upon a view of the interior.



Plan and section tracing the journey of the gaze from the raised sitting area to the back garden.

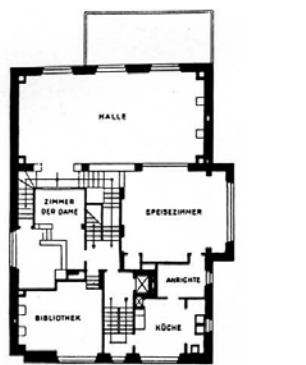
The look folded inward upon itself can be traced in other Loos interiors. In the Müller house, for instance, the sequence of spaces, articulated around the staircase, follows an increasing sense of privacy from the drawing room, to the dining room and study, to the “lady’s room” (*Zimmer der Dame*) with its raised sitting area, which occupies the center, or “heart,” of the house (figures 3, 8).⁵

Loos refers to the idea of the theater box in noting that “the smallness of a theater box would be unbearable if one could not look out into the large space beyond.”⁶ While Kulka, and later Münz, read this comment in terms of the economy of space provided by the *Raumplan*, they overlook its psychological dimension. For Loos, the theater box exists at the intersection of claustrophobia and agoraphobia.⁷ This spatial-psychological device could also be read in terms of power, regimes of control inside the house. The raised sitting area of the Müller house provides the occupant with a vantage point overlooking the interior. Comfort in this space is related to both intimacy and control.

This is hardly the idea of comfort which is associated with the nineteenth-century interior as described by Walter Benjamin in “Louis-Philippe, or the Interior.”¹⁷



Müller House, Vienna, 1928.
The raised sitting area off the living room.
Müller House.



Müller House.
Plan of the main floor.

In Loos’ interiors the sense of security is not achieved by simply turning one’s back on the exterior and immersing oneself in a private universe—a “box in the world theater,” to use Benjamin’s metaphor. It is no longer the house that is a theater box; there is a theater box inside the house, overlooking the internal social spaces. The inhabitants of Loos’ houses are both actors in and spectators of the family scene-in-volved-in, yet detached from, their own space.⁸ The classical distinction between inside and outside, private and public, object and subject, becomes convoluted.



Adolf Loos’ flat, Vienna, 1903.
View from the living room into the fireplace nook.
Rufer House, Vienna, 1922.
Entrance to the living room.

In his writings on the question of the house, Loos describes a number of domestic melodramas. In *Das Andere*, for example, he writes: “Try to describe how birth and death, the screams of pain for an aborted son, as “female,” the domestic character of the furniture contrasting with that of the adjacent “male” space, the library, wishes to die—unfold and unravel in a room by Olbrich! Just an image: the young woman who has put herself to death. She is lying on the wooden floor. One of her hands still holds the smoking revolver. On the table a letter, the farewell letter. Is the room in which this is happening of good taste? Who will ask that? It is just a room!”¹⁶

One could as well ask why it is only the women who die and cry and weep of eurydice,” “set apart from the household traffic.” The raised alcove of the Müller house and the *Zimmer der Dame* of the Müller house, on the other hand, not only overlook the social private, but are exactly positioned at the end of the sequence, at the threshold of the private, the secret, the upper rooms, where sexuality is hidden away. At the intersection of the visible and the invisible, women are placed as the guardians of the unspeakable.⁹

But the theater box is a device which both provides protection and draws attention to itself. Thus, when Münz describes the entrance to the social spaces of the Müller house, he writes: “Within, entering from one side, one’s gaze travels in the opposite direction till it rests in the light, pleasant alcove, raised above the living room floor. Now we are really inside the house.”¹⁰ That is, the intruder in the dining room of the Steiner house (figure 2), of a mirror when his/her gaze strikes this rot just beneath an opaque window, most intimate space, turning the occupant into a silhouette against the light.¹¹ The “voyeur” in the “theater box” has become the object of another’s gaze; she is caught in the act of seeing, entrapped in the very moment of control.¹² In framing a view, where a small framed mirror hanging the theater box also frames the viewer. It is impossible to abandon the space, let alone leave the house, without being seen by those over whom control is being exerted. Object and subject exchange places. Whether there is actually a person behind either gaze is irrelevant: “I can feel myself under the gaze of someone whose eyes I do not even see, not even discern. All that is necessary is for something to signify to me that there may be others there.

The window if it gets a bit dark and if I have reasons for thinking that there is someone behind it, is straightway a mirror from the moment this gaze exists. From the moment this gaze exists, I am already something other, in and outside is intensified by the separation that I feel myself becoming an object of sight from the other senses. Physical and visual connections between the spaces in Loos’ houses are often separated. In the Rufer house, a wide opening establishes between the raised dining room and the music room, which opens into a threshold space. The reflective surface in the rear of the dining room of the Müller house (halfway between an opaque window and a mirror) and the window on the rear of the music room mirror each other, not only in their locations and their proportions, but even in the way the plans are disposed in two tiers. All of this produces the illusion, in the photograph, that the threshold between these two spaces is virtual—impassable, impenetrable.

Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing of the subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant.

The theatricality of Loos’ interiors is constructed by many forms of representation (of which built space is not necessarily the most important). Many of the photographs, for instance, give the impression that someone is just about to enter the room, that a piece of domestic drama is about to be enacted. The characters absent from the stage, from the scenery and from its props—the conspicuously placed piece of furniture (figure 10)—are conjured up.¹⁴ The only published photograph of a Loos interior which includes a human figure is a view of the entrance to the drawing room of the Rufer house (Vienna, 1922) (figure 11). A male figure, barely visible, is about to cross the threshold through a peculiar opening in the wall.¹⁵ But it is precisely at this threshold, slightly off stage, that the actor/intruder is most vulnerable, for a small window in the reading room looks down onto the back of his neck. This house, traditionally considered to be the prototype of the *Raumplan*, also contains the prototype of the theater box.

Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing of the subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant.

The theatricality of Loos’ interiors is constructed by many forms of representation (of which built space is not necessarily the most important). Many of the photographs, for instance, give the impression that someone is just about to enter the room, that a piece of domestic drama is about to be enacted. The characters absent from the stage, from the scenery and from its props—the conspicuously placed piece of furniture (figure 10)—are conjured up.¹⁴ The only published photograph of a Loos interior which includes a human figure is a view of the entrance to the drawing room of the Rufer house (Vienna, 1922) (figure 11). A male figure, barely visible, is about to cross the threshold through a peculiar opening in the wall.¹⁵ But it is precisely at this threshold, slightly off stage, that the actor/intruder is most vulnerable, for a small window in the reading room looks down onto the back of his neck. This house, traditionally considered to be the prototype of the *Raumplan*, also contains the prototype of the theater box.



Adolf Loos’ flat, Vienna, 1903.
View from the living room into the fireplace nook.
Rufer House, Vienna, 1922.
Entrance to the living room.

In his writings on the question of the house, Loos describes a number of domestic melodramas. In *Das Andere*, for example, he writes: “Try to describe how birth and death, the screams of pain for an aborted son, as “female,” the domestic character of the furniture contrasting with that of the adjacent “male” space, the library, wishes to die—unfold and unravel in a room by Olbrich! Just an image: the young woman who has put herself to death. She is lying on the wooden floor. One of her hands still holds the smoking revolver. On the table a letter, the farewell letter. Is the room in which this is happening of good taste? Who will ask that? It is just a room!”¹⁶

One could as well ask why it is only the women who die and cry and weep of eurydice,” “set apart from the household traffic.” The raised alcove of the Müller house and the *Zimmer der Dame* of the Müller house, on the other hand, not only overlook the social private, but are exactly positioned at the end of the sequence, at the threshold of the private, the secret, the upper rooms, where sexuality is hidden away. At the intersection of the visible and the invisible, women are placed as the guardians of the unspeakable.⁹

But the theater box is a device which both provides protection and draws attention to itself. Thus, when Münz describes the entrance to the social spaces of the Müller house, he writes: “Within, entering from one side, one’s gaze travels in the opposite direction till it rests in the light, pleasant alcove, raised above the living room floor. Now we are really inside the house.”¹⁰ That is, the intruder in the dining room of the Steiner house (figure 2), of a mirror when his/her gaze strikes this rot just beneath an opaque window, most intimate space, turning the occupant into a silhouette against the light.¹¹ The “voyeur” in the “theater box” has become the object of another’s gaze; she is caught in the act of seeing, entrapped in the very moment of control.¹² In framing a view, where a small framed mirror hanging the theater box also frames the viewer. It is impossible to abandon the space, let alone leave the house, without being seen by those over whom control is being exerted. Object and subject exchange places. Whether there is actually a person behind either gaze is irrelevant: “I can feel myself under the gaze of someone whose eyes I do not even see, not even discern. All that is necessary is for something to signify to me that there may be others there.

The window if it gets a bit dark and if I have reasons for thinking that there is someone behind it, is straightway a mirror from the moment this gaze exists. From the moment this gaze exists, I am already something other, in and outside is intensified by the separation that I feel myself becoming an object of sight from the other senses. Physical and visual connections between the spaces in Loos’ houses are often separated. In the Rufer house, a wide opening establishes between the raised dining room and the music room, which opens into a threshold space. The reflective surface in the rear of the dining room of the Müller house (halfway between an opaque window and a mirror) and the window on the rear of the music room mirror each other, not only in their locations and their proportions, but even in the way the plans are disposed in two tiers. All of this produces the illusion, in the photograph, that the threshold between these two spaces is virtual—impassable, impenetrable.

Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing of the subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant.

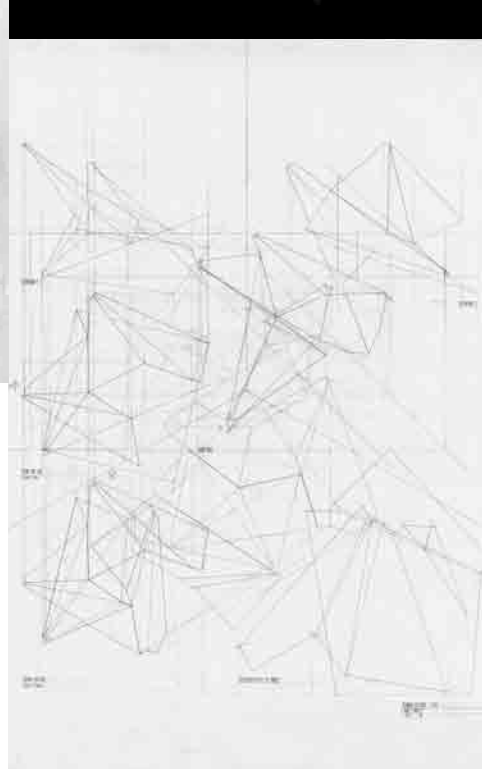
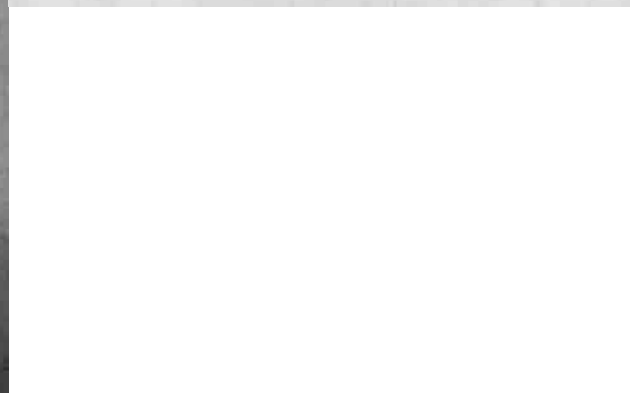
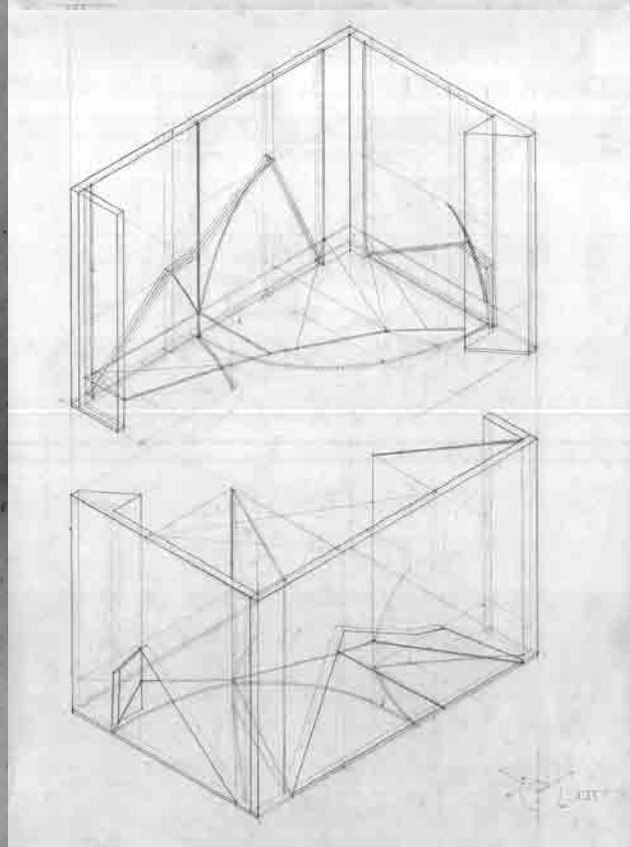
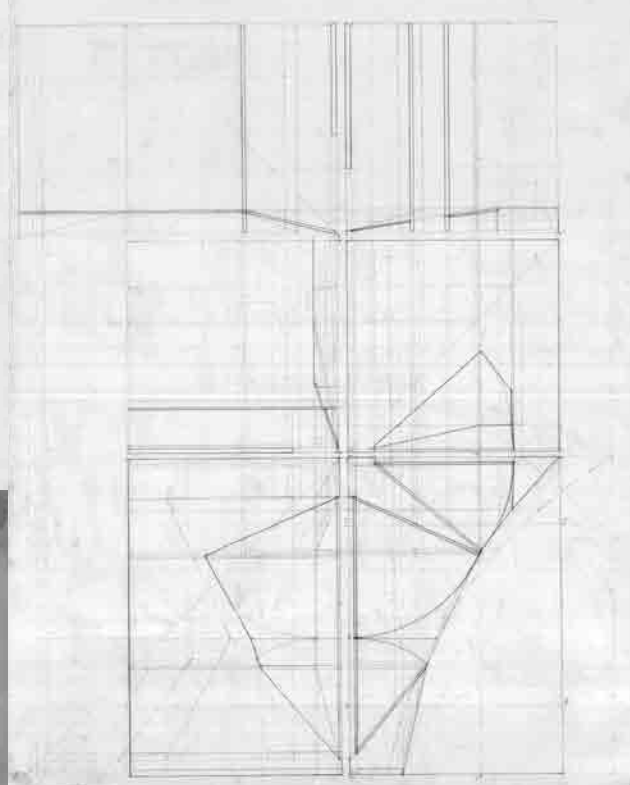
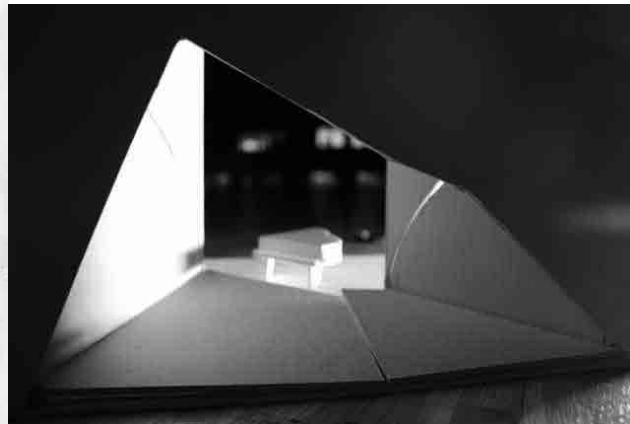
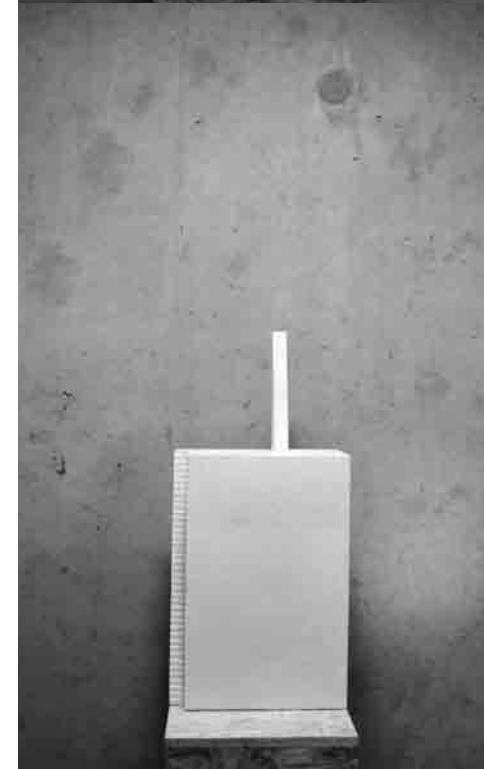
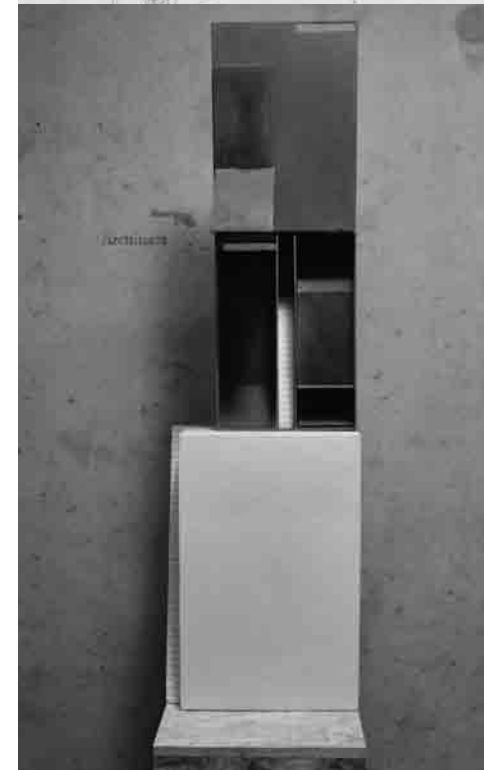
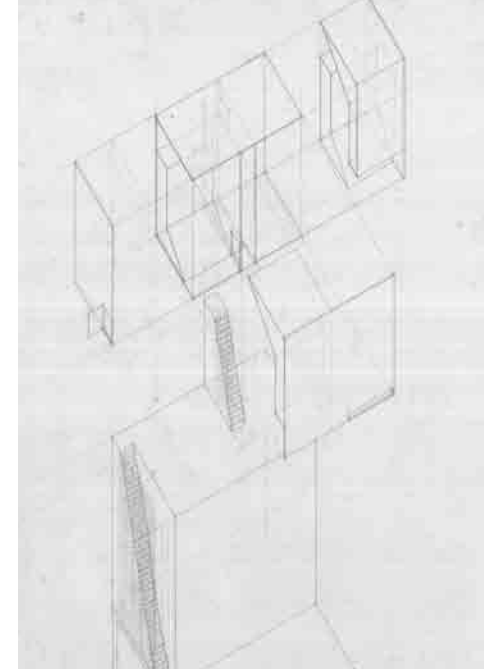
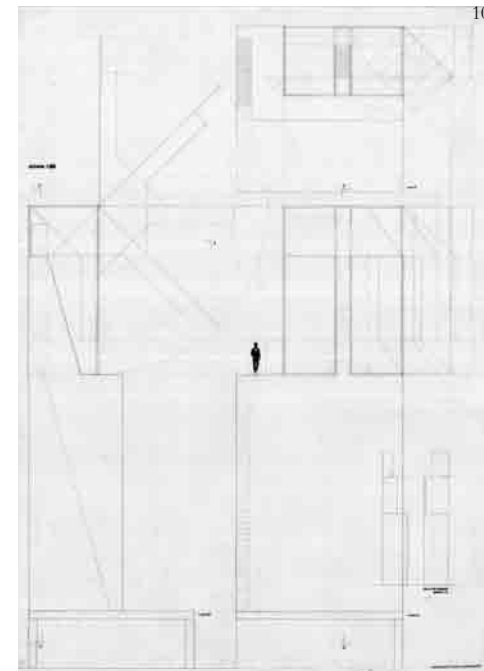
The theatricality of Loos’ interiors is constructed by many forms of representation (of which built space is not necessarily the most important). Many of the photographs, for instance, give the impression that someone is just about to enter the room, that a piece of domestic drama is about to be enacted. The characters absent from the stage, from the scenery and from its props—the conspicuously placed piece of furniture (figure 10)—are conjured up.¹⁴ The only published photograph of a Loos interior which includes a human figure is a view of the entrance to the drawing room of the Rufer house (Vienna, 1922) (figure 11). A male figure, barely visible, is about to cross the threshold through a peculiar opening in the wall.¹⁵ But it is precisely at this threshold, slightly off stage, that the actor/intruder is most vulnerable, for a small window in the reading room looks down onto the back of his neck. This house, traditionally considered to be the prototype of the *Raumplan*, also contains the prototype of the theater box.

Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing of the subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant.

The theatricality of Loos’ interiors is constructed by many forms of representation (of which built space is not necessarily the most important). Many of the photographs, for instance, give the impression that someone is just about to enter the room, that a piece of domestic drama is about to be enacted. The characters absent from the stage, from the scenery and from its props—the conspicuously placed piece of furniture (figure 10)—are conjured up.¹⁴ The only published photograph of a Loos interior which includes a human figure is a view of the entrance to the drawing room of the Rufer house (Vienna, 1922) (figure 11). A male figure, barely visible, is about to cross the threshold through a peculiar opening in the wall.¹⁵ But it is precisely at this threshold, slightly off stage, that the actor/intruder is most vulnerable, for a small window in the reading room looks down onto the back of his neck. This house, traditionally considered to be the prototype of the *Raumplan*, also contains the prototype of the theater box.

Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth Century,” in *Reflections*, trans. Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1986), pp. 155–156.
“Loos m’affirmait un jour: ‘Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre: sa fenêtre est en verre dépoli, c’est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard.’”
Le Corbusier, *Urbanisme* (Paris, 1925), p. 174. When this book is published in English under the title *The City of Tomorrow and its Planning*, trans. Frederick Etchells (New York, 1929), the sentence reads: “A friend once said to me: ‘No intelligent man ever looks out of his window; his window is made of ground glass; its only function is to let in light, not to look out of.’” (pp. 185–186). In this translation, Loos’ name has been replaced by “a friend.” Was Loos “nobody” for Etchells, or is this just another exam-

ple of the kind of misunderstanding that led to the mistranslation of the title of the book? Perhaps it was Le Corbusier himself who decided to erase Loos’ name. Of a different order, but no less symptomatic, is the mistranslation of *laissez passer le regard* (“to let the gaze pass through”) as “to look out,” as if to erase the idea that the gaze might take on, as it were, a life of its own, independent of the beholder. This could only happen in France!
The perception of space is not what space is but one of its representations: in this sense built space has no more authority than drawings, photographs, or descriptions.
Ludwig Münz and Gustav Künster, *Der Architekt Adolf Loos* (Vienna and Munich, 1964), pp. 130–131. English translation: *Adolf Loos, Pioneer of Modern Architecture* (London, 1966), p. 148: “We may call to mind an observation by Adolf Loos, handed down to us by Heinrich Kulka, that the smallness of a theatre box would be unbearable if one could not look out into the large space beyond; hence it was possible to save space, even in the design of small houses, by linking a high main room with a low annex.”
Georges Feytaud has noted that “The Bergsonian ideas of the room as a refuge from the world are meant to be conceived as the ‘juxtaposition’ between claustrophobia and agoraphobia. This dialectic is already found in Rilke.” Feytaud, “The Disease of the Domicile,” *Assemblage 6* (1989): 95.
There is also a more direct and more private route to the sitting area, a staircase rising from the entrance of the drawing room.
“Under Louis-Philippe the private citizen enters the stage of history... For the private person, living space becomes, for the first time, antithetical to the place of work. The former is constituted by the interior; the office is its complement. The private person who squares his account with reality in his office demands that the interior be maintained in his illusions. This need is all the more pressing since he has no intention of extending his commercial considerations into social ones. In shaping his private environment he represses both. From this spring the phantasmagorias of the interior. For the private individual the private environment represents the universe. In it he gathers remote places and the past. His drawing room is a box in the world theater.” Walter Benjamin, “Paris, Capital of the Nineteenth Century,” in *Reflections*, p. 154.
This calls to mind Freud’s paper “A Child Is Being Beaten” (1919) where, as Victor Burgin has written, “the subject is positioned both in the audience and on stage—where it is both aggressor and aggressed.” Victor Burgin, “Geometry and Abjection,” *A4 Files*, no. 15 (Summer 1987): 38. This mise-en-scène of Loos’ interiors appear to coincide with that of Freud’s unconscious. Sigmund Freud, “A Child Is Being Beaten: A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversion,” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, pp. 175–204. In relation to Freud’s paper, see also Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, pp. 209–210. In his criticism of Benjamin’s account of the bourgeois interior, Laura Mulvey writes: “Benjamin does not mention the fact that the private sphere, the domestic, is an essential adjunct to the bourgeois marriage and is thus associated with woman, not simply female, but wife and mother. It is the mother who guarantees the privacy of the home by maintaining in respectability as essential a defence against incursion or curiosity as the encompassing walls of the home itself.” Laura Mulvey, “Melodrama Inside and Outside the Home,” *Visual and Other Pleasures* (London, 1989).
Münz and Künster, *Adolf Loos*, p. 149.
Upon reading an earlier version of this manuscript, Jane Weinstock pointed out that this silhouette against the light could be understood as a screened woman, a veiled woman, and therefore as the traditional object of desire.
In her response to an earlier version of this paper, Silvia Kolbowski pointed out that the woman in the raised sitting area of the Müller house could also be seen from behind, through the window to the street, and thus therefore she is also vulnerable in her moment of control.
Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book I, Freud’s Papers on Technique 1953–1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester (New York and London: W.W. Norton and Co., 1980), p. 215. In this passage Lacan is referring to Jean-Paul Sartre’s *Being and Nothingness*.
There is an instance of such personification of furniture in one of Loos’ most autobiographical texts, “Interiors in the Rotunda” (1898), where he writes: “Every piece of furniture, every thing, every object has a story to tell, a family story.” *Spoken into the Void, Collected Essays 1897–1900*, trans. Jane O. Newman and John H. Smith (Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1982), p. 24.
This photograph has only been published recently; Kulka’s monograph (a work in which Loos was involved) presents exactly the same view, the same photograph, but without a human figure. The strange opening in the wall pulls the viewer toward the void, toward the missing actor (a tension which the photographer no doubt felt the need to cover). This tension constructs the subject, as it does in the built-in couch of the raised area of the Müller house, or the window of the *Zimmer der Dame* overlooking the drawing room of the Müller house.
Adolf Loos, *Das Andere*, no. 1 (1903): 9.
Kenneth Frampton’s unpublished lecture, Columbia University, Fall 1986.
It should also be noted that this window is an exterior window, as opposed to the other window, which opens into a threshold space.
The reflective surface in the rear of the dining room of the Müller house (halfway between an opaque window and a mirror) and the window on the rear of the music room mirror each other, not only in their locations and their proportions, but even in the way the plans are disposed in two tiers. All of this produces the illusion, in the photograph, that the threshold between these two spaces is virtual—impassable, impenetrable.



OMA, REM KOOLHAAS MAISON À BORDEAUX, FRANCE, 1998

Le commanditaire, Jean-François Lemoine, directeur d'une revue, était resté paralysé suite à un accident de voiture et désirait une habitation qui puisse satisfaire ses exigences et soit en même temps une maison pour toute la famille: une solution qui arrive à combiner deux vies parallèles. L'édifice ne devait pas être une habitation pour un handicapé mais tout un univers varié et surprenant, un scénario créateur où il aurait passé une grande partie de ses journées.

Mis à part les demandes, il y avait les limites imposées par la législation du bâtiment qui prévoyait de ne pas dépasser les neuf mètres de haut et d'utiliser des matériaux locaux pour le revêtement extérieur.

L'édifice se compose en réalité de trois maisons superposées l'une sur l'autre: trois étages ayant une nature complètement différente et en net contraste visuel.

Le plus bas est littéralement creusé dans la colline et renferme la partie la plus intime de la vie domestique, la cuisine et une cave, tandis que l'étage le plus haut est divisé en deux parties consacrées respectivement au couple et aux enfants.

L'étage central est celui qui attire le plus l'attention: consacré à la zone jour, il est ouvert de chaque côté et n'est délimité que par des parois vitrées qui excluent l'intérieur en créant un rapport étroit avec le jardin; l'immatérialité de l'étage du milieu fait apparaître l'étage supérieur en ciment comme suspendu, lévitant dans l'air. Le rez-de-chaussée, bien qu'étant en partie enterré, ne donne pas l'impression d'être enfoncé à l'intérieur; il s'ouvre en effet sur une cour carrossable qui permet d'accéder à l'entrée principale au centre de l'habitation, où se trouvent également les liaisons verticales.

Les différents niveaux sont traversés par une plateforme ingénieuse qui se déplace verticalement à l'aide d'un piston: il ne s'agit pas d'un simple ascenseur mais d'une véritable pièce conçue comme un bureau qui permet au propriétaire d'aller de la cuisine au salon et à la chambre sans bouger de son bureau. Les murs qui entourent la plateforme sont aménagés en bibliothèque afin que M. Lemoine puisse facilement atteindre ses livres en allant vers le haut ou vers le bas de son bureau.

L'étage où se trouvent les chambres inverse la philosophie appliquée au salon en intériorisant les pièces qui ne donnent sur l'extérieur que grâce à des hublots découpés dans le ciment et disposés avec soin pour offrir de très belles vues du paysage environnant. En ce qui concerne la structure, cet étage n'est soutenu que par le portique qui se trouve en dessous et par une poutre posée sur le cylindre recouvert d'inox qui contient l'escalier. La Maison Lemoine forme un univers complexe et conjugué des contraires qui contrastent entre eux au niveau de la forme et de l'espace.

L'association des matériaux souligne le dualisme qui se répète: le ciment s'oppose au verre et à l'aluminium en créant une ambiguïté structurale fascinante.

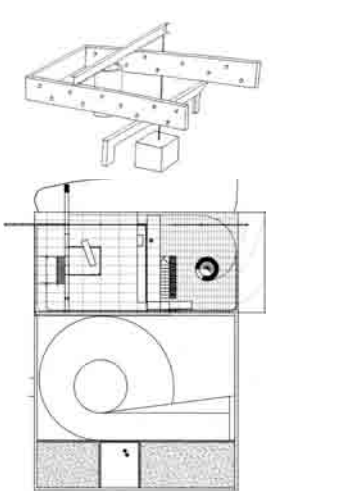
Les vides et les pleins, l'introverti et l'extroverti qui animent aussi bien les façades que l'intérieur en même temps que l'asymétrie voulue sont dus à des solutions fonctionnelles et structurales ingénieuses.

TRAVAUX

- 1-4 Alessandra Pattarot, Melissa Afsin, Studio Cheung
- 5 Marie Gillioz, Celia DeBernardini, Studio Masson
- 6 Agata Schadlou, Elea Dubochet, Studio Koesler
- 7-8 Morgane Roch, Mathias Valceschini, Studio Pachoud
- 9 Natalie Stachnik, Marine Bersier, Studio Noel
- 10 Laura Anastasia Porta, Guillaume Sandoz, Studio Pachoud
- 11 Marine Cobo Molina, Sophie Di Rosa, Studio Baur
- 12 Laure Pequignot, Philippe Bosshart, Studio Guaita

RÉFÉRENCE

OMA, Rem Koolhaas
Maison à Bordeaux, France, 1998





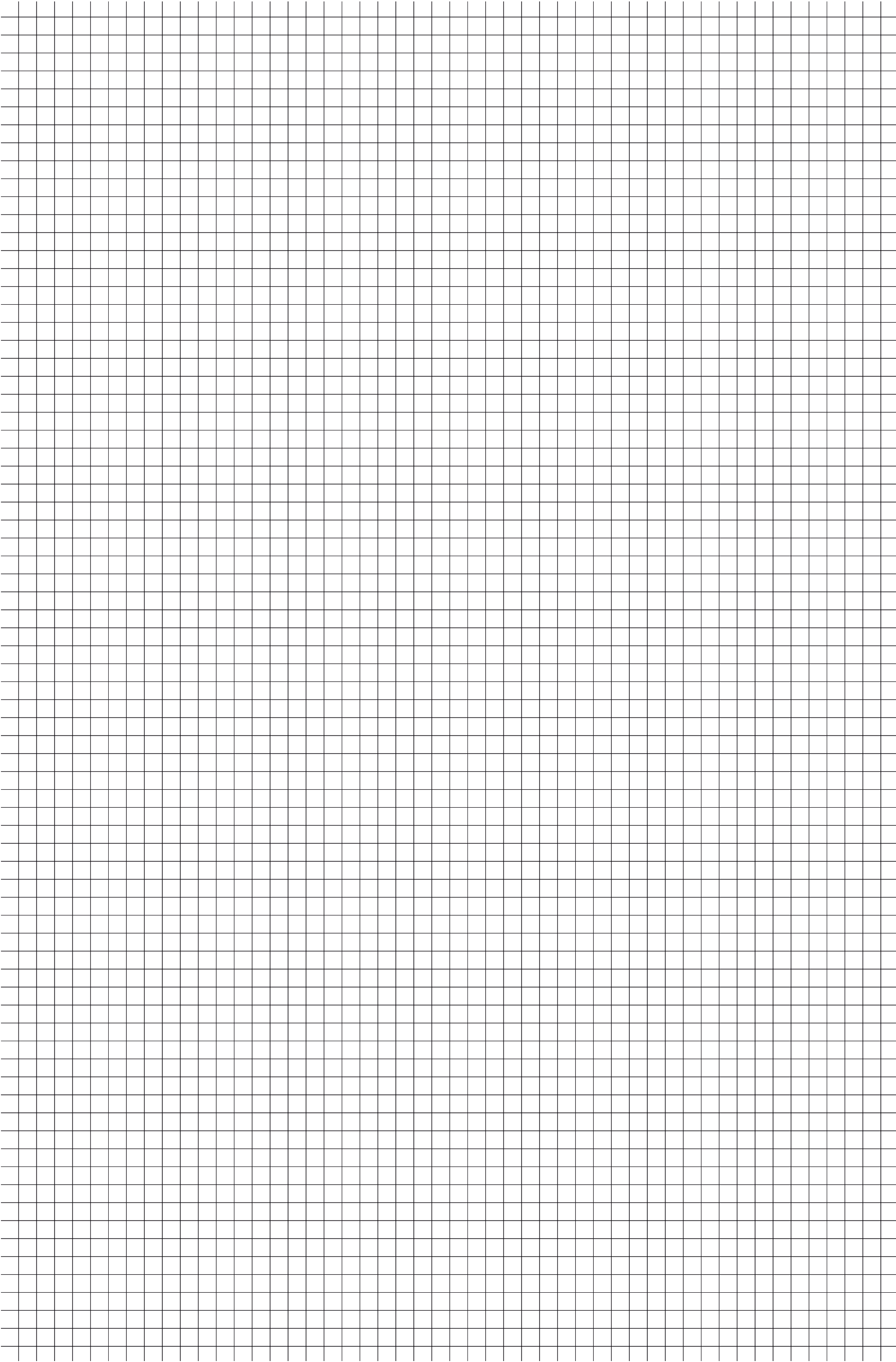


	TABLE DES MATIÈRES (S1)	p. 1	TABLE DES MATIÈRES (S2)		
	INTRODUCTION	p. 2	INTRODUCTION		
	Y1–S1 : MONDES VISIBLES		Y1–S2 : LA VILLE ENTIÈRE		
E 1	ARPENDTER : measuring ground	p. 4			
	LEONARDO DAVINCI, L'HOMME				
	DEVITRUE, 1485–1490				
E 2	(A)PERCEVOIR LA GRAVITÉ :	p. 5	E 1	TOPOGRAPHIES : map constructions	
	spotting gravity			MARK MONMONIER, « COMMENT FAIRE MENTIR	
	ÉQUILIBRE (s. m.)			LES CARTES OU DU MAUVAIS USAGE DE LA	
E 3	FISCHLI AND WEISS, EQUILIBRES.	p. 6		GEOGRAPHIE » FLAMMARION, 1993	
	À PROPOS DE L'ŒIL :			DILLER + SCOFIDO, « BAD PRESS: DISSIDENT	
	drawings on the eye			HOUSEWORK SERIES, 1998 »	
	ŒIL (n. m.)			GILLES DELEUZE ET FELIX GUATTARI, « MILLE PLATEAUX :	
E 4	PERSPECTIVE (s. f.)	p. 7		CAPITALISME ET SCHIZOPHRENIE 2 »,	
	PYRAMIDEVISUELLE :			LES EDITIONS DE MINUIT, PARIS, 2006	
	cone of vision		E 2	ARPENTER : ANALOGUE ET ABSTRACTION	
	INTÉRIEUR (ADJ.)			JAMES CORNER, « THE AGENCY OF MAPPING »,	
	EXTÉRIEUR (ADJ.)			IN DENIS COSGROVE, MAPPINGS,	
	ESPACE (N.M.)			REAKTION BOOKS, LONDON, 1999	
	LA DEFINITION D'ALBERTI		E 3	MICRORÉCITS : MISE EN ESPACE	
	MONIQUE LELOUARD,			JUHANI PALLASMAA, « LIVED SPACE IN	
	IREM DE ROUEN, TIRE DE			ARCHITECTURE AND CINEMA », 2000	
	«LA NAISSANCE DE LA			GEORGES BATAILLE, IN DOCUMENTS 1, PARIS, 1929	
	PERSPECTIVE»			MICHEL DE CERTEAU, « L'INVENTION	
T 1	JAMES CORNER, «REPRESENTATION	p. 8		DU QUOTIDIEN 1 : ARTS DE FAIRE »,	
	AND LANDSCAPE», 2002, EXTRAIT PARTIE I			GALLIMARD, 1990	
	CADAVRE EXQUIS 1 :	p. 9		E 4	MÉTANARRATIONS :
	PETIT MUSÉE / an introduction				QUARTIERS / VOISINAGE
	CADAVRE EXQUIS 2 :	p. 10			MICHEL DE CERTEAU, « L'INVENTION DU
	RINASCIMENTO / l'uomo universale				QUOTIDIEN 1 : ARTS DE FAIRE »,
E 5	CARSTEN NICOLAI (GRID I)	p. 11			GALLIMARD, 1990
	HABITER MON HORIZON :	p. 12			
	my personal horizon				
	VISION (s. f.)				
	HORIZON (s. m.)				
	RENE DESCARTES, L'HOMME...				
	CRITIQUE INTERMÉDIAIRE : PERFORMANCE	p. 14/15			
E 6	LUMIÈRE CREUSÉE :	p. 16			
	the duerer exercise				
	CHIAROSCURO				
E 7	CADRAGES : scale and gravity	p. 17, 22/23			
	OMA, REM KOOLHAAS,				
	MAISON À BORDEAUX,				
	FRANCE, 1998				
	CARSTEN NICOLAI (GRID II)	p. 18			
	CADAVRE EXQUIS 3 :	p. 19			
	PORTRAIT / close up				
	CADAVRE EXQUIS 4 :	p. 20			
	LANDSCAPE / montage		E 5	INFRASTRUCTURES : À DIFFÉRENT ÉCHELLES	p. 35
	BEATRIZ COLOMINA, «THE SPLIT WALL :	p. 21		GILLES DELEUZE ET FELIX GUATTARI,	
T 2	DOMESTIC VOYERISM», IN SEXUALITY & SPACE, 1992			« MILLE PLATEAUX : CAPITALISME ET SCHIZOPHRENIE 2 »,	
	CRITIQUE FINALE	p. 24/25		LES EDITIONS DE MINUIT, PARIS, 2006	
	CARSTEN NICOLAI (GRID III)	p. 26		CRITIQUE INTERMÉDIAIRE	p. 36
				CADAVRE EXQUIS 5 : FUGUE / MAPPING	p. 37
				CADAVRE EXQUIS 6 : VOID / PROGRAM	p. 38
			T 1	JAMES CORNER, « REPRESENTATION AND	p. 39
				LANDSCAPE », 2002, EXTRAIT / PARTIE II	
			E 6	INTERSTICES : PLEIN-VIDE / FIGURE-FOND	p. 40
				MICHEL DE CERTEAU, « L'INVENTION DU	
				QUOTIDIEN 1 : ARTS DE FAIRE », GALLIMARD, 1990	
			E 7	SEUILS : MILIEU	p. 41–43
				MAURICE MERLEAU-PONTY :	
				« LE VISIBLE ET L'INVISIBLE »,	
				NOTES DE TRAVAIL, EDITIONS	
				GALLIMARD, 1964	
				CRITIQUE FINALE	p. 44/45
			T 2	ELIZABETH DILLER, RICARDO SCOFIDIO	p. 46
				UND CHARLES RENFRO IM GESPRÄCH	
				MIT KIM FÖRSTER UND ANH-LINH NGO	
				CADAVRE EXQUIS 7 : INEFABLE ; INVISIBLE ; NOTHING	p. 47
				CADAVRE EXQUIS 8 : GERTRUDE STEIN	p. 48
				CARSTEN NICOLAI (GRID IV)	p. 49
				CRITIQUE FINALE	p. 50/51
				ARCHIVE : SÉMINAIRES	
				CARTES DES DÉSIRS I	p. 52
				LA MAQUETTE COMME OUTIL	p. 53
				CARTES DES DÉSIRS II	p. 54
				MODELS ARE REAL	p. 55
				HONG KONG S.A.R.	p. 56–58
				TERMS	p. 59
				TOOLS	
				APPENDIX :	
				INSTEAD OF AN AFTERWORD : RICHARD SERRA,	p. 60/61
				«VERB LIST COMPILATION :	
				ACTIONS TO RELATE TO ONESELF», 1967–1968	
				CARSTEN NICOLAI (GRID V)	p. 62
				REMERCIEMENTS	p. 63
				IMPRESSUM	p. 64

Notre espace individuel – tant physique que psychique – se dilate progressivement au cours des expériences de l’enfance. Les premières excursions hors du cadre protecteur de la maison ont un impact fondamental sur notre manière d’être au monde. C’est par le jeu que ces interactions initiales prennent forme.

Jouer implique de mettre en place une dynamique de partage entre camarades, de négociation : comment construire le château de sable ?

Quelle poupée est la plus jolie ? Quel rôle dois-je tenir ? Comment assembler les rails du petit train ? Qui d’entre nous pourra s’engager sur le toboggan en premier ?

Mais jouer seul n’est pas très amusant. Les projets de notre enfance au sein desquels nos amis deviennent des acolytes occupent ainsi une place privilégiée de la mémoire. Par le biais de la négociation, au travers de l’accord et du désaccord, nous apprenons à communiquer, à imaginer, nous commençons à créer, à fabriquer – ensemble. On joue, on négocie, on imagine des mondes, on crée et, petit à petit, on construit une communauté – un microcosme prend forme et grandit, s’ouvrant progressivement aux aspects plus vastes de la société qui nous entoure. L’acte social donne en ce sens corps à la civilisation au sens large.

C’est aussi par le jeu que des savoirs se développent. Nous apprenons à connaître les choses – nous découvrons la collaboration, la négociation, l’acte de faire. Nous acquerrons une expérience prospective : savoir anticiper, prévoir des résultats. Mais heureusement, et c’est la nature même du jeu, les choses prennent le plus souvent une tournure imprévue.

Dans toute leur complexité, les interactions humaines comportent inévitablement une dose d’imprévisible. La cohabitation, la construction sociale, sont des conditions fragiles qui dépendent de la personnalité de chaque individu. L’émotion comme la pensée entrent en jeu dans la formation d’outils d’interaction, permettant à chacun d’acquérir les moyens de façonner les diverses couches de son existence. Prendre conscience de ses propres émotions et mettre en branle les rouages de la pensée sont des outils essentiels pour naviguer, et agir, dans le champ toujours en expansion des possibles, des forces, des tensions et des opportunités qui font la communauté des hommes.

Si la connaissance est un outil indéniable, les savoirs acquis demeurent peu utiles en dehors de leur application concrète. La manifestation la plus tangible de la construction sociale – une responsabilité que nous partageons tous en tant que citoyens – réside dans notre cohabitation, aujourd’hui perceptible à l’échelle globale. Quittant progressivement une condition de chasseurs-cueilleurs, l’être humain s’est sédentarisé. De nouveaux modes de production, de communication et d’habité se sont ainsi développés, en étroite corrélation avec les spécificités d’un territoire et d’un environnement donné. C’est cette condition urbaine, à petite et grande échelle, qui témoigne clairement et directement des progrès en cours et des processus de transformation de nos sociétés. L’urbanité représente l’un des modes de coexistence fondamental de presque toutes les sociétés contemporaines : la vie urbaine est aujourd’hui la condition quotidienne de plus de la moitié des humains.

Le second semestre verra la création collective d’un laboratoire de la condition urbaine. «La Ville Entière» fait allusion à la fois au caractère englobant de la ville, comprise comme un environnement fini et qui se construit sur lui-même, et à la perception difficile à circonscrire que nous avons souvent de cette dernière. Envisager la ville comme un objet complètement intelligible nous apparaît aujourd’hui comme

une position obsolète. Cependant, à chaque moment de son processus de transformation, pour un instant donné, la ville forme une entité, un « tout ». En tant qu’acte social de civilisation, elle ne se résume jamais à un simple objet : elle est constamment façonnée par la cohabitation partagée d’une multitude d’individus – d’acteurs. Notre laboratoire «La Ville Entière» simule cette condition urbaine – ce vaste terrain de jeu – au travers d’une série d’îles urbaines verticales, les «villes archipels» que construisent chacun des 17 studios.

Dès lors que l’on pense la ville comme cet artefact complexe imaginé par l’homme, comme un acte social, culturel et économique en constante mutation, c’est-à-dire en tant qu’organisme plutôt que comme une condition statique, ou encore comme structure de notre quotidien et donc partie intégrante de notre existence, une série de questions émergent. Est-il possible créer des environnements où la qualité de vie est un critère essentiel dans la formation et la gestion de l’espace ? Comment trouver l’équilibre entre production et loisir, entre activité et repos ? Comment générer des lieux d’ancrage identitaire qui tiennent compte des contrastes entre individus ? Est-il possible d’instaurer une forme d’appartenance qui s’appuie sur la différence, pensée comme un potentiel ? Ou encore prendre conscience de ce phénomène dans notre manière de comprendre le vertical et l’horizontal, le bâti et le non-bâti ?

L’architecture est aujourd’hui marquée par des pratiques professionnelles qui se déploient à l’échelle globale. La figure de l’architecte-démiurge comme seul maître du projet a désormais fait place à des équipes largement interdisciplinaires qui fonctionnent selon des modes opératoires et des processus de conception complexes. L’éducation des futures générations d’architectes doit en ce sens être soigneusement repensée. À l’aube de votre cursus, vous devez être confrontés à un cadre pédagogique apte à vous préparer aux défis qui nous attendent tous en dehors de l’école. C’est pourquoi, plutôt qu’une trajectoire linéaire et prédéfinie, produisant par conséquent des résultats prévisibles et attendus, ce second semestre propose d’explorer le processus du projet comme un champ de possibles. Pour mieux évoquer la diversité d’une telle approche, nous référons ici à Aristote. Dans son «Ethique à Nicomaque», le philosophe identifie cinq types de savoirs : la *doxa* (système de croyances, doctrine de la parole), l’*episteme* (vérités historiques acceptées, épistémologie de la parole), la *phronesis* (sagesse pratique), la *techné* (savoir-faire, artisanat; linéaire) et la *poiesis* (art, créativité; dynamique, non-linéaire). Synthétique par nature, le projet d’architecture requiert de l’architecte un engagement envers tous ces champs de connaissances : ce dernier doit pouvoir développer des modes diversifiés de pensée et d’action.

Dans de telles conditions – in vitro et in vivo – l’architecte n’agit pas de manière individuelle : il participe, de concert avec ses pairs, à l’élaboration d’une sphère sociale, technologique et culturelle. L’environnement est ainsi toujours façonné de manière collective : la ville ne peut prendre forme que dans la diversité, par les échanges entre cultures, dans la rencontre des visions de chacun. Au cours du premier semestre, nous avons exploré les notions d’espace et de champ de vision suivant le vecteur horizontal propre à la construction perspective héritée de la Renaissance. Il s’agit maintenant de penser verticalement. L’objectif de ce semestre est de mener de nouvelles explorations par le biais d’un projet architectural individuel et, ce faisant, de contribuer à l’élaboration d’un projet collectif au sein du studio, guidés par une série de paramètres donnés dans une condition verticale. Chaque étudiant devra opérer dans une zone de la matrice verticale qu’il aura négociée avec

ses voisins au sein de la communauté du studio. L’idée de propriété individuelle, comme la notion de tabula rasa, de projet sans interdépendance avec d’autres projets, se trouvent ainsi abolies.

Développés sur l’ensemble du semestre, les projets seront constamment placés dans une dynamique de dialogue produisant de nouvelles possibilités, des tensions parfois, des jeux de forces à négocier ensemble. Dès lors, une double notion de responsabilité apparaît et sera mise en avant : la responsabilité de l’individu comme acteur au sein de la société se mêle à celle de l’architecte-projeteur. Engagés dans de dialogue – entre pairs, mais aussi avec des domaines de connaissance connexes ou éloignés – nous pourrions réapprendre à voir, à nous regarder nous-mêmes. L’implication directe de chaque être, tant au niveau physique que mental, représente l’un des objectifs clé du projet d’atelier. Nous avons la conviction profonde qu’il est impossible de produire une architecture sans être impliqué, exposé et engagé, c’est-à-dire sans prendre conscience de sa position face à l’environnement, à la communauté, à la civilisation : face à soi-même.

Les projets prendront la forme de propositions architecturales. Dans le cadre du programme proposé, le choix et le développement des composantes spatiales et structurelles de chaque projet reposeront sur une exploration ludique du potentiel architectural, compris en termes de performance spatiale et de présence matérielle. Le résultat produit pourra ainsi interroger à la fois la dynamique sociale qui se dégage des systèmes polymorphes créés, les artefacts et les signes d’interaction – dans leurs formes spatiales et programmatiques – et la réalité tactile de l’environnement matériel.

En fin d’ouvrage, vous trouverez «Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself», une série de locutions verbales assemblée par Richard Serra en 1967–68. Dans cette œuvre, l’artiste suggère une corrélation entre l’acte de faire – la création qui transforme la matière et le monde – et la condition individuelle altérée de celui qui crée. La série d’actions proposées forme une constellation d’approches pour transformer la matière, le monde, et se former soi-même. A vous de jouer !

Dieter Dietz

E 1 TOPOGRAPHIES map constructions

OBJECTIFS

- » Développer et construire une condition de sol dans la matrice.
- » Établir une condition spatiale à partir des composants de la matrice.
- » Confronter cette topographie avec la matrice du studio.
- » Lire le(s) texte(s) et/ou regarder le(s) film(s) choisis par le directeur/la directrice de studio.

FORMES

- » Film en stop-motion de la transformation des cartes (format .m4v)
- » 4 jeux de cartes manipulées
- » Moule des différences, 1:50
- » Dessins du moule (plans, coupes, élévations), 1:50

WS 1 WORKSHOP 1 MAP CONSTRUCTIONS / MATRIX CONDITION

4 GROUPES DE 4
ÉTUDIANTS:

- UNE CARTE PAR ÉTUDIANT (DONNÉE PAR LE DIRECTEUR / LA DIRECTRICE DE STUDIO)
- TRAVAIL INDIVIDUEL

EN NÉGOCIATION ET
COLLABORATION AVEC LES
AUTRES: TOUJOURS GARDER
UNE CONNEXION ENTRE
CHAQUE CARTE AU SEIN DE
CHAQUE GROUPE.

OPÉRATIONS PAR
GROUPE:

- 4 PLIAGES,
- 4 DÉCOUPES,
- 4 TRANSFORMATIONS
D’ÉCHELLE,
- 4 ADDITIONS,
- 4 SOUSTRACTIONS,
- 4 JUXTAPOSITIONS,
- 4 RENVERSEMENTS
(ET AUTRES SELON le
DIRECTEUR /
LA DIRECTRICE de studio).
- PRENEZ UNE PHOTO
APRÈS CHAQUE OPÉRATION.
- ANALYSEZ ET DISCUTEZ
LES RÉSULTATS AU SEIN DE
CHAQUE GROUPE.
- PRENEZ UN PHOTO DES 4
CARTES ASSEMBLÉES.
- ÉCHANGEZ LES JEUX DE
4 CARTES AVEC UN AUTRE
GROUPE
ET RÉPÉTEZ LES
MANIPULATIONS afin QUE
CHAQUE GROUPE AIT
TRAVAILLÉ UNE FOIS SUR
CHAQUE JEU DE CARTES.
- ANALYSEZ ET DISCUTEZ
LES RÉSULTATS FINAUX
DANS LE STUDIO.

E 2 ARPENDER ANALOGUE ET ABSTRACTION

OBJECTIFS

- » Appréhender le moule comme une réalité architectonique en relation avec la matrice du studio dérivée des Map Constructions.
- » Arpenter et dessiner cette nouvelle spatialité.

PROCESSUS

- Coulez en plâtre les différences mises en évidence la semaine passée.
- Choisissez un territoire chacun.
- Dessinez le gabarit donné (le territoire) et le moule intégré dans la matrice en plan et coupe.
- Intégrez le moule de la semaine passée dans la matrice afin de générer un nouveau site.

FORMES

- » Moulage des différences, 1:50
- » Dessins du territoire (moule intégré dans la matrice, plans et coupes), 1:50
- » Carte verticale #1 (transposition dans Vectorworks, en coupe), 1:100
- » Moule intégré dans la matrice, 1:50

E 3 MICRORÉCITS DÉVELOPPEMENT DU PROGRAMME / RÉCITS D’ESPACE / MISE EN ESPACE

OBJECTIFS

- » Construire les références pour le développement du programme.
- » Développer un contexte et un programme pour le projet individuel.
- » Confronter le programme avec le site.
- » Formaliser le programme.

PROCESSUS

- Analysez le matériel choisi par le directeur/la directrice de studio (texte, film) et/ou le programme élaboré au premier semestre.
- Extrayez des thèmes tels que personnages, comportements, habitudes, actions, conditions spatiales, événements, etc. pour créer un ‘collage de thèmes’ (collage de photos, références, dessins, maquettes, etc.).
- Synthétisez ces thèmes afin de développer des implications spatiales traduites par des dessins et/ou des maquettes conceptuelles.
- Pensez le développement du programme en lien avec la topographie – interagissez, transformez, augmentez, creusez la topographie par rapport aux thèmes. Comment le concept se met-il en relation avec la topographie ? Les thèmes deviennent-ils une partie de la topographie ou en émergent-ils?

FORMES

- » Développement du programme (collages, textes, etc.)
- » Dessins, sur la même feuille (plans, coupes, axonométries, perspectives), 1:50
- » Maquettes conceptuelles (profilés en bois, bois, carton blanc/jaune, plâtre), 1:50
- » Topographie remaniée dans la matrice, 1:50

E 4 MÉTANARATIONS QUARTIERS / VOISINAGE

OBJECTIFS

- » Observer ensemble la matrice afin de reconnaître les qualités qui commencent à y apparaître telles que cycles, croissance, comportements, éléments statiques et dynamiques.
- » Développer des outils pour commencer un processus de négociation entre les projets, sur la base de leurs relations spécifiques (par ex. éléments partagés ou rejetés, exigences, composants, infrastructure, cadrages, programme, etc.).
- » Formaliser ces relations potentielles dans le workshop ‘De la Ligne à la Structure’.
- » Développer un système d’infrastructures basée sur les résultats du workshop.
- » Définir un système de référence pour la matrice, basé sur une discussion avec le directeur/la directrice de studio.
- » Comprendre le contexte social de chaque projet.

FORMES

- » Matrice avec maquette de fils, 1:50
- » Film en stop-motion du développement de la maquette de fils (format .m4v)
- » Carte verticale #2 (calque #2, transposition des fils dans Vectorworks et développement de l’infrastructure en axonométrie, sur la base de la coupe de la semaine 2), 1:100

WS 2 WORKSHOP 2 DE LA LIGNE À LA STRUCTURE

- TRAVAILLEZ À L’ÉCHELLE DE LA MATRICE.
- IDENTIFIEZ TOUS LES LIENS ET CONNEXIONS ENTRE LES PROJETS SELON DES CRITÈRES TELS QUE PROGRAMME, INFRASTRUCTURE, MATÉRIAUX, COMPORTEMENT, ÉLÉMENTS STATIQUES/DYNAMIQUES, TEMPS, ETC.
- CEUX-CI PEUVENT ÊTRE CLASSIFIÉS EN TANT QUE FLUX, VECTEURS OU LIENS PHYSIQUES (UNE COULEUR DIFFÉRENTE POUR CHACUN).
- LES CONNEXIONS PEUVENT ÊTRE ÉTABLIES ENTRE N’IMPORTE QUELS TERRITOIRES, QU’IL SOIENT ADJACENTS OU PAS.
- UTILISEZ LES FILS POUR ESQUISSEZ CES CONNEXIONS DANS LA MATRICE.
- CONSIDÉREZ LE FIL COMME UN TRAIT DE CRAYON – PRÉCISION, ÉPAISSEUR, DIMENSION, COULEUR, LIGNES SIMPLES POUR INDICUER LES FLUX ET LES VECTEURS, DOUBLES LIGNES POUR L’ÉPAISSEUR, ETC.
- DOCUMENTEZ LE DÉVELOPPEMENT DE CETTE MAQUETTE DE FILS AU MOYEN DE PHOTOS.
- EXAMINEZ LA MAQUETTE DE FILS ET ÉTABLISSEZ UN SYSTÈME DE RÉFÉRENCE POUR LA MATRICE GRÂCE À LA DÉFINITION DE, PAR EXEMPLE, AXES, CENTRE(S), NGUUDS, POINTS CARDINAUX, GRAVITÉ, ABSENCE DE GRAVITÉ, ETC.
- LE SYSTÈME INFRASTRUCTUREL EST-IL GLOBAL (MÉTASTRUCTURE) OU ÉMERGEANT?
- ANALYSEZ ET DISCUTEZ LES RÉSULTATS DU WORKSHOP DANS LE STUDIO.

E 5 INFRASTRUCTURES À DIFFÉRENTES ÉCHELLES – SPATIALE ET ARCHITECTONIQUE

OBJECTIFS

- » Construire dans la matrice les relations révélées par le workshop et les dessins de la semaine passée.
- » Confronter les éléments d’infrastructure avec le projet.

PROCESSUS

‘De la Ligne à la Structure’, deuxième partie : Structure

- Construisez les connexions dans la matrice – qu’elles soient spatiales ou architectoniques (par ex. découpes, vides, joints, etc.).
- Examinez avec attention les rencontres entre les éléments, autant entre les différents projets qu’entre les projets et la topographie.

FORMES

- » Carte verticale #3 (calque #3, axonométrie de l’infrastructure), 1:100
- » Dessins des éléments d’infrastructure intégrés dans chaque territoire (plans, coupes, axonométries, perspectives), 1:50
- » Infrastructure construite dans la matrice avec projet et topographie remaniés (profilés en bois, bois, carton blanc/jaune, plâtre), 1:50

E 7 SEUILS MILIEU

OBJECTIFS

- » Explorer la nature spatiale des conditions de bord, révélées par le moulage des interstices.
- » Développer et interroger les seuils.
- » Négocier le programme et les seuils (interactions)
- » Matérialiser les seuils architectoniques.
- » Développer les continuités et/ou les discontinuités.
- » Explorer en détail un moment d’un seuil.

PROCESSUS

- Coulez les volumes interstitiels en plâtre.
- Intégrez les moules / moulages / hybrides interstitiels dans la matrice – sont-ils portés par le projet, la matrice ou l’infrastructure ?
- Comment les interstices sont-ils créés?
- Qu’est-ce qu’un seuil?
- Qu’est-ce que l’épaisseur d’un seuil?
- L’épaisseur d’un seuil est-elle constante ou variable?
- Comment un seuil active-t-il l’intérieur et l’extérieur?
- Comment un seuil réagit-il, autant d’un point de vue programmatique qu’architectonique?

E 6 INTERSTICES PLEIN-VIDE / FIGURE-FOND

OBJECTIFS

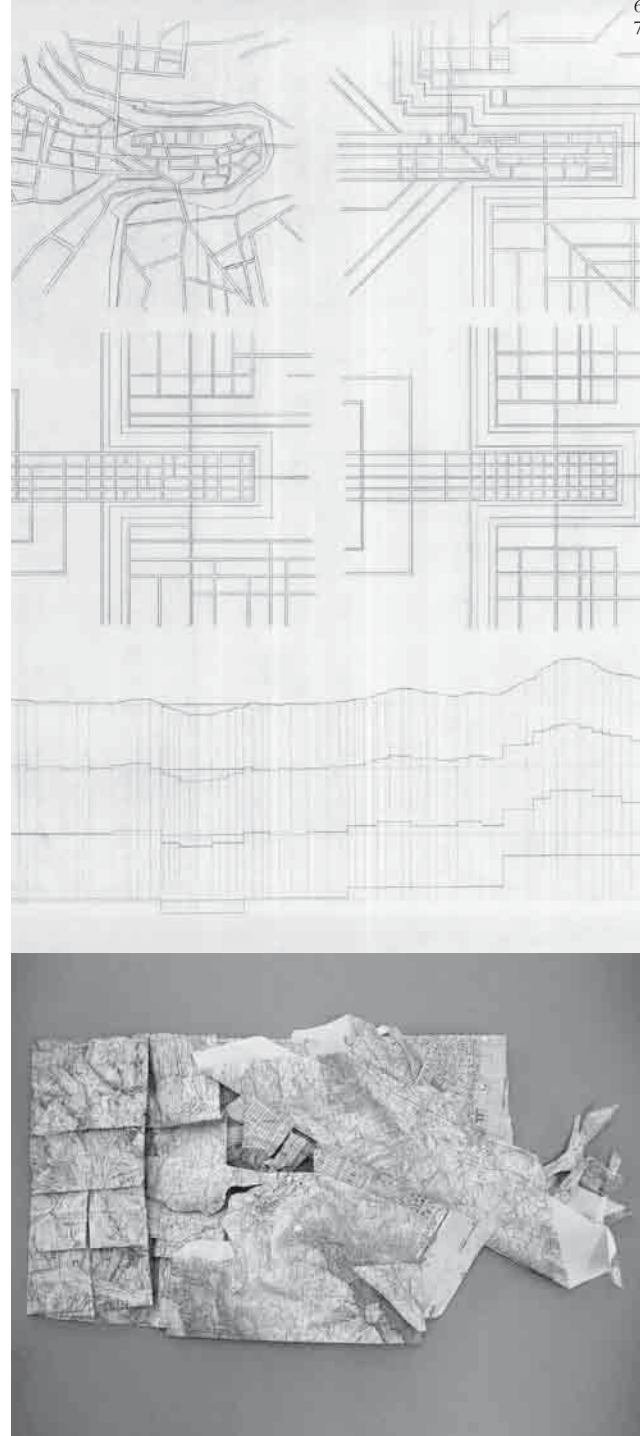
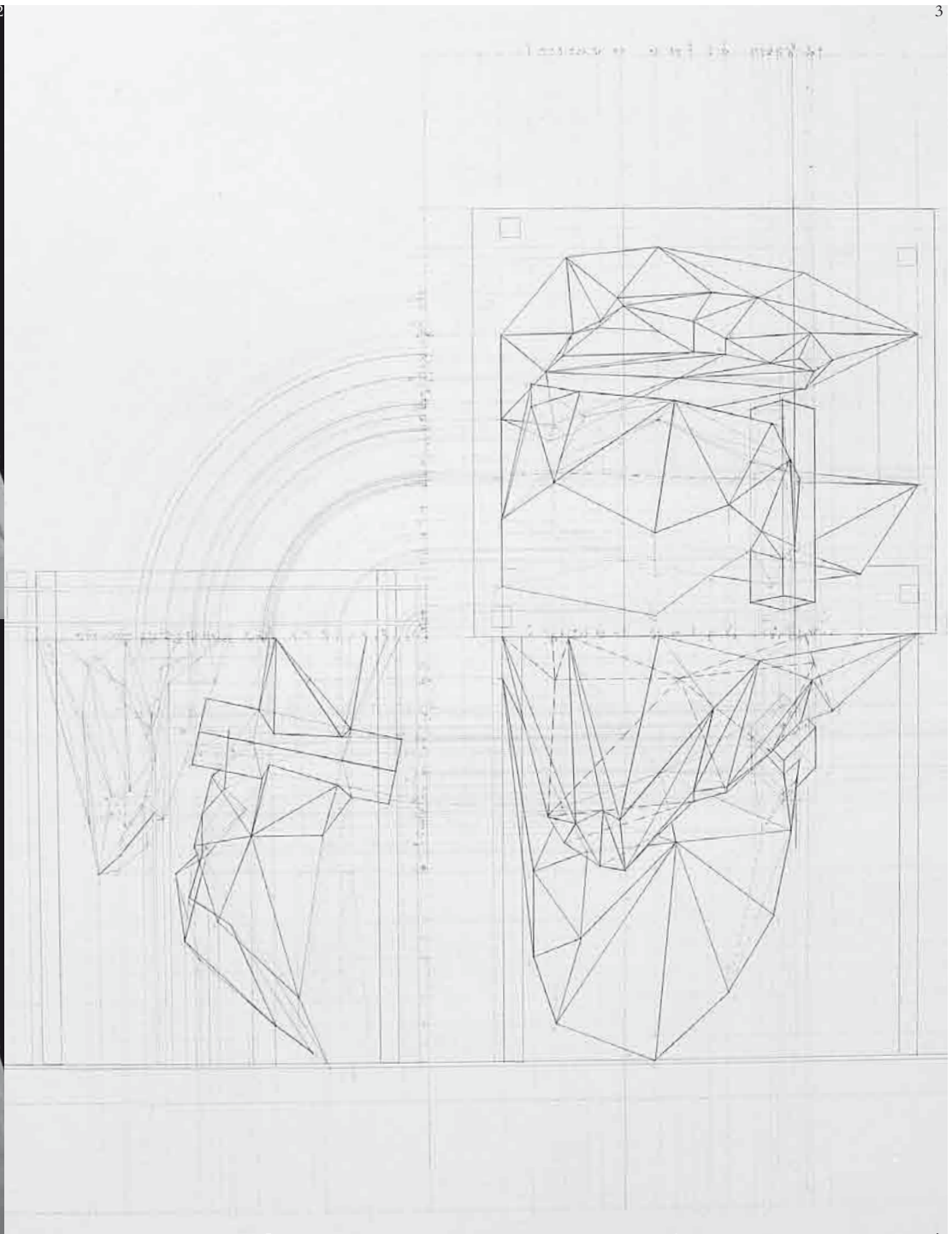
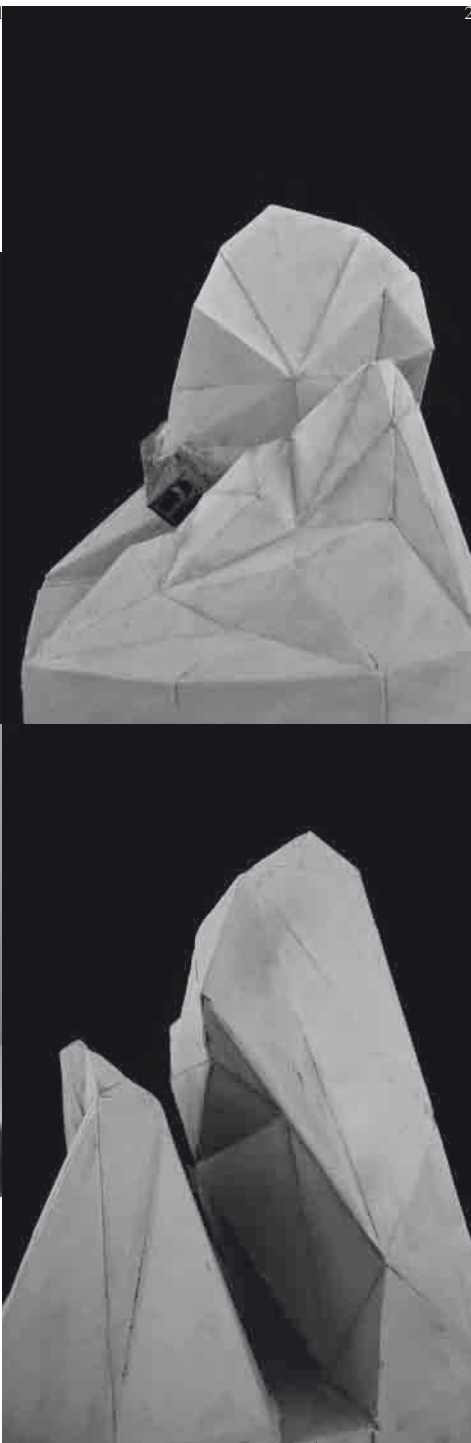
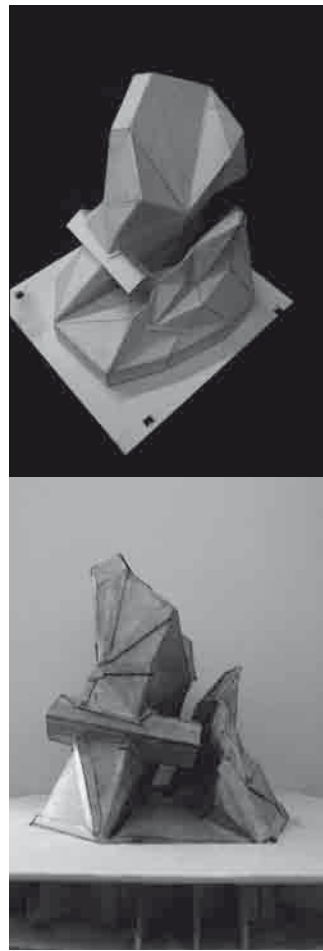
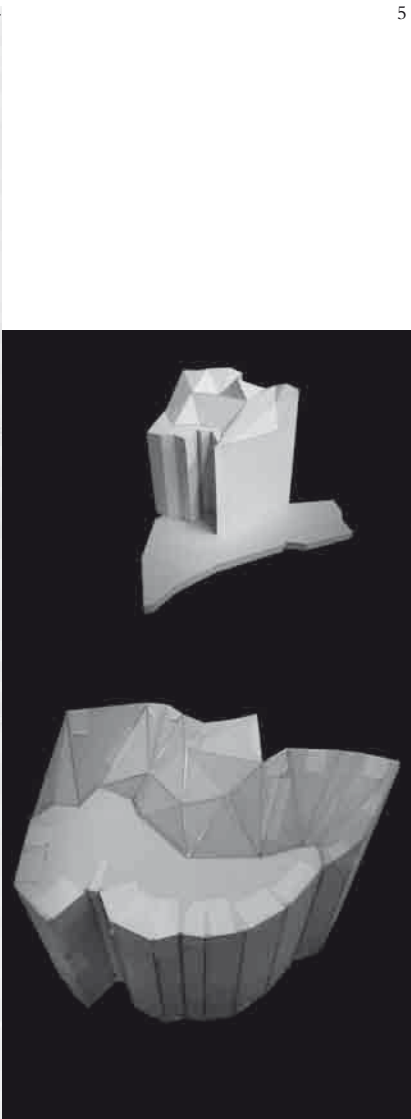
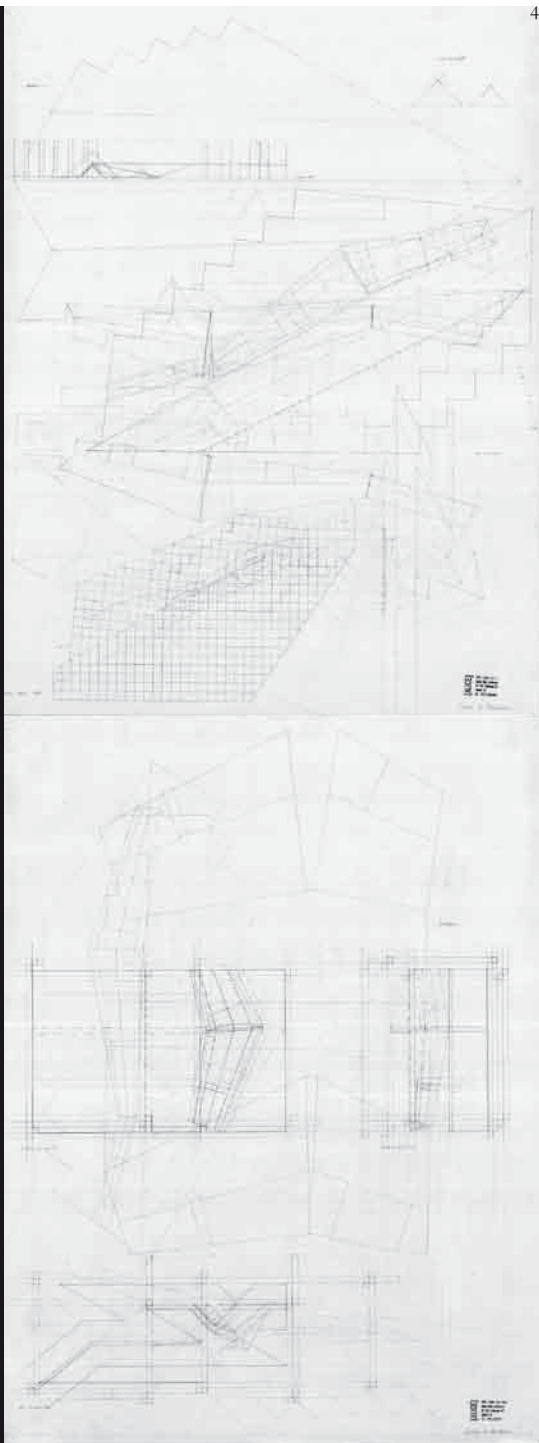
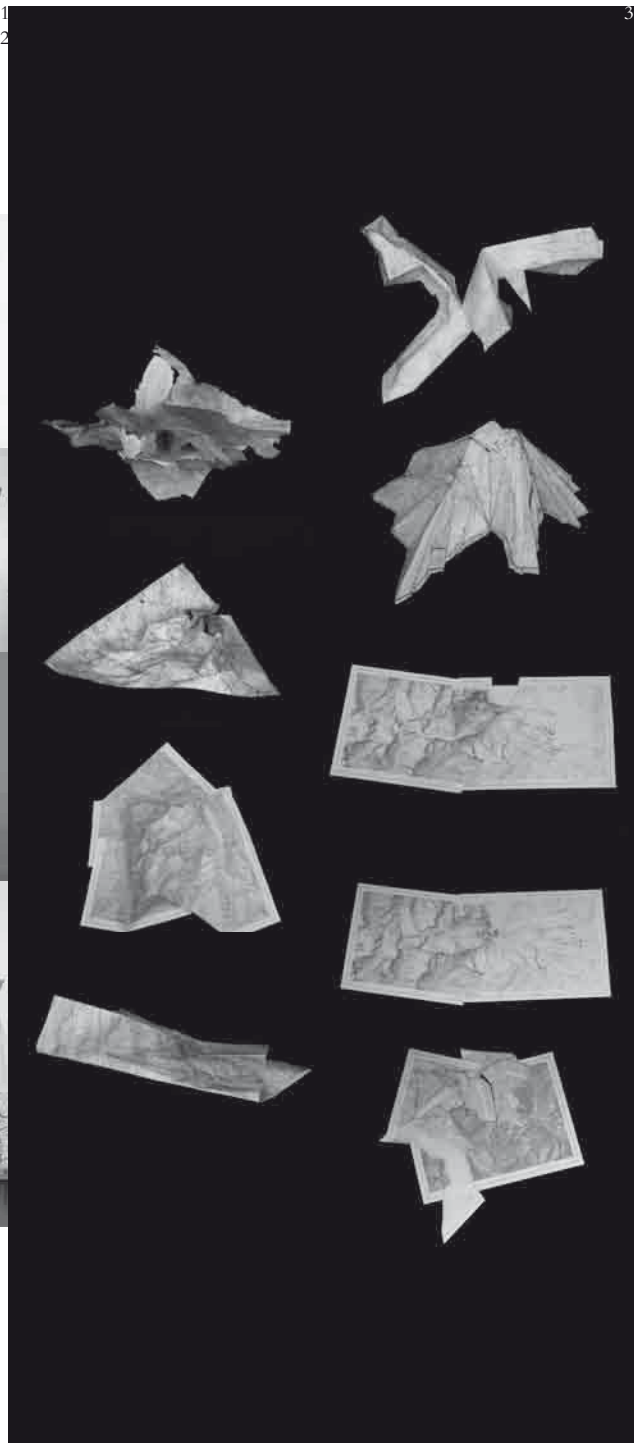
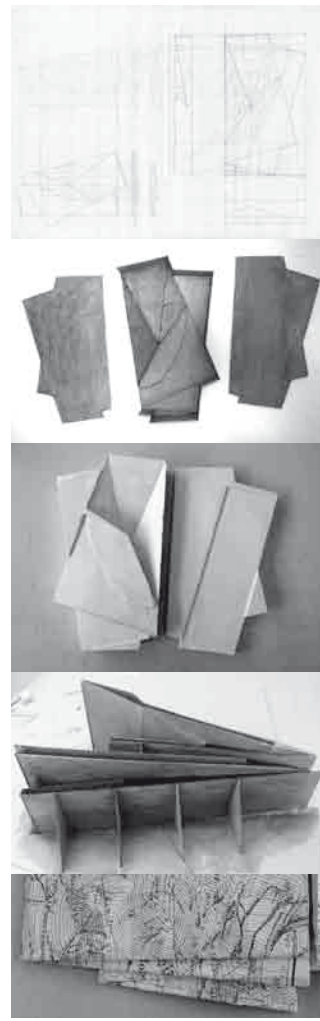
- » Déceler les conditions de bord, les transitions entre l’intérieur et l’extérieur des projets.
- » Révéler les connexions spatiales entre les projets.

PROCESSUS

- Dessinez et construisez un moule des interstices entre les projets (il se peut qu’ils soient continus entre plusieurs territoires).

FORMES

- » Dessins du moule, 1:50
- » Moule des interstices, 1:50
- » Carte verticale #4 (dessin figure-fond (poché) dans Vectorworks en axonométrie), 1:100



MARK MONMONIER,
«COMMENT FAIRE MENTIR
LES CARTES OU DU MAUVAIS
USAGE DE LA GEOGRAPHIE»
FLAMMARION, 1993

« Non seulement le mensonge est facile avec les cartes, mais il est même essentiel. Pour pouvoir reproduire de manière significative, sur une feuille de papier plane (...), les relations complexes d'un monde en trois dimensions, une carte doit déformer la réalité »

DILLER + SCOFIDO
“BAD PRESS: DISSIDENT
HOUSEWORK SERIES, 1998”
The dark side of domestic life is a recurring subject.

The project Bad Press: Dissident Ironing (1993-98) uses men's shirts to rethink the everyday task of ironing, coming up with unexpected alternatives for folding, buttoning and pressing a man's shirt, and examining expectations of domestic perfection.

GILLES DELEUZE ET FELIX
GUATTARI, MILLE PLATEAUX :
CAPITALISME ET
SCHIZOPHRENIE 2,
LES EDITIONS DE MINUIT,
PARIS, 2006, P. 20

Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. (...) La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversible, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation. (...) Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours 'au même'.

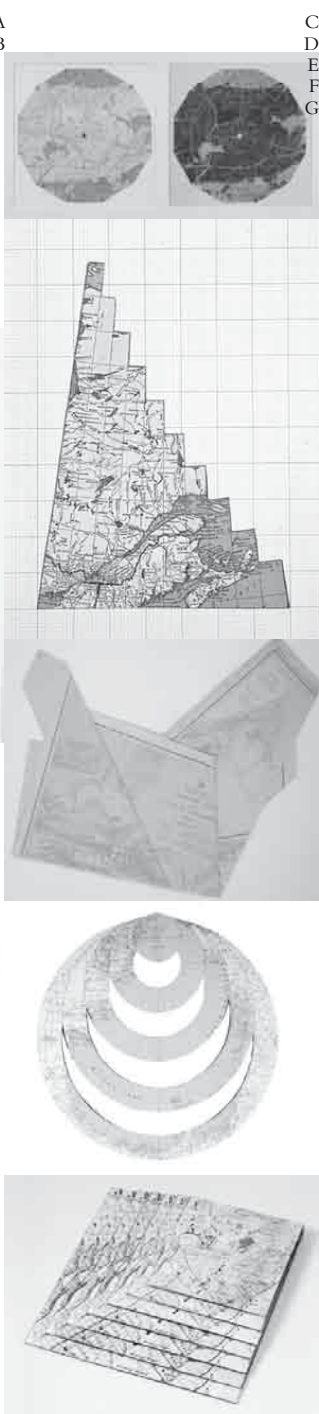
Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une 'compétence' prétendue.

TRAVAUX

- 1 Aurélien Frot, Studio Erckrath
- 2 Amaya Cogordan-Gillet, Anna Mayberry, Studio Baur
- 3 Map Constructions, différent Studios
- 4 Eliane Lehmann, Marjolaine Tabac, Studio Baur
- 5 Mael Scartezzini, Bruno Glardon, Arnaud Baudouin, Studio Lénherr
- 6 Fabio Carbone, Studio Erckrath
- 7 Adriens Meuwly, Fabio Carbone, Aurélien Frot, Studio Erckrath

RÉFÉRENCE

- A Diller + Scofido, "Bad Press: Dissident Housework Series, 1998"
- B Guy Debord, Psychogeography
- C Robert Smithon, mapping dislocation, entropic pole, 1967 (map collage and photostat 16 x 34 inches)
- E Robert Smithon, mapping dislocation, Untitled [folded map of Beaufort Islet], n.d. (Folded map 36 x 31 inches)
- F Robert Smithon, mapping dislocation, Untitled [Antarktis], 1967 (circular cut map 19 5/8 inches in diameter)
- G Robert Smithon, mapping dislocation, A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey, 1968 (Aerial map photostat, collage, 121 x 101 inches)



JAMES CORNER, THE AGENCY
OF MAPPING, IN DENIS
COSGROVE, MAPPINGS,
REAKTION BOOKS, LONDON,
1999, P215 MAPS:

"...an eidetic fiction constructed from factual observation. As both analogue and abstraction, then, the surface of the map functions like an operating table, a staging ground or a theatre of operations upon which the mapper collects, combines, connects, marks, masks, relates and generally explores. These surfaces are massive collection, sorting and transfer sites, great fields upon which real material conditions are isolated, indexed and placed within an assortment of relational structures." !

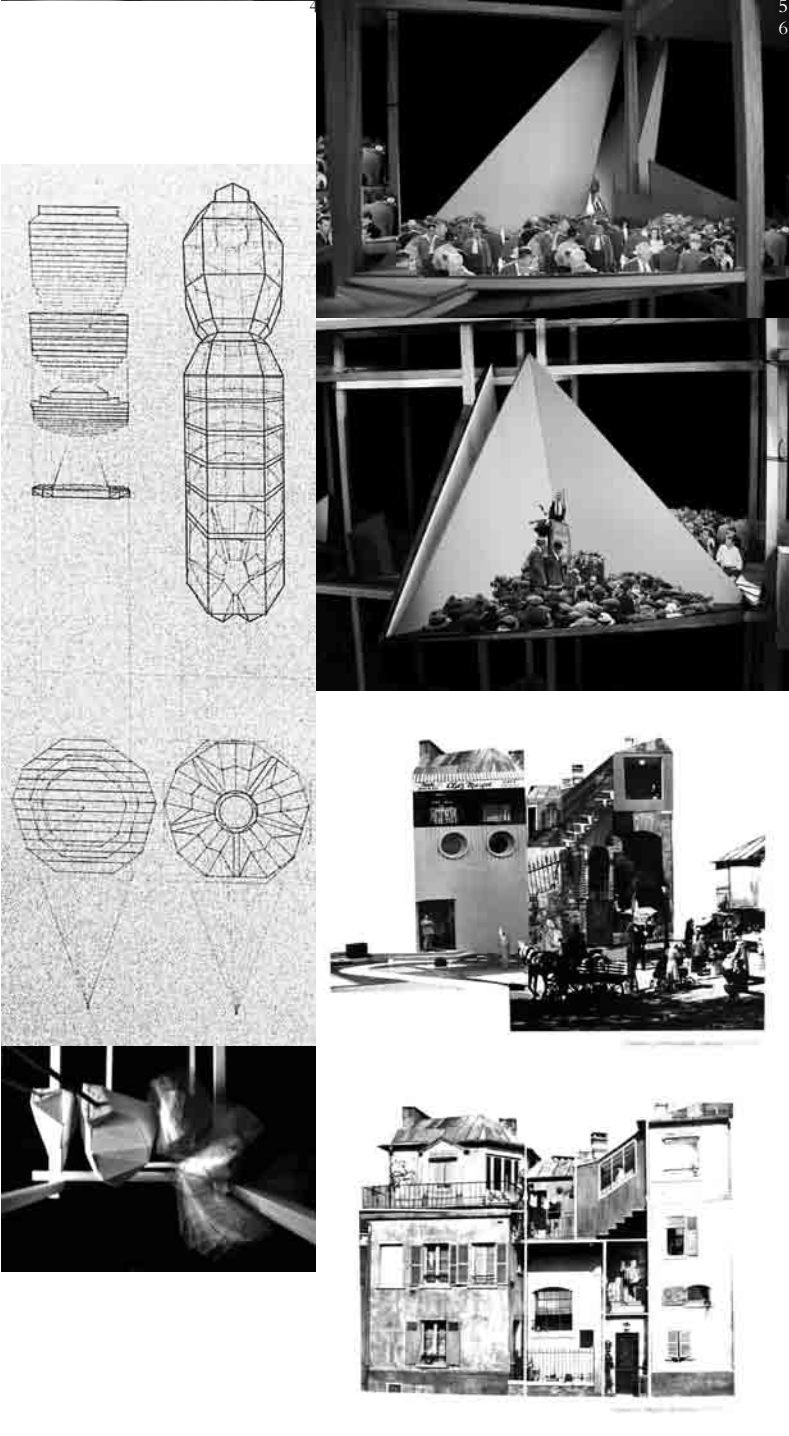
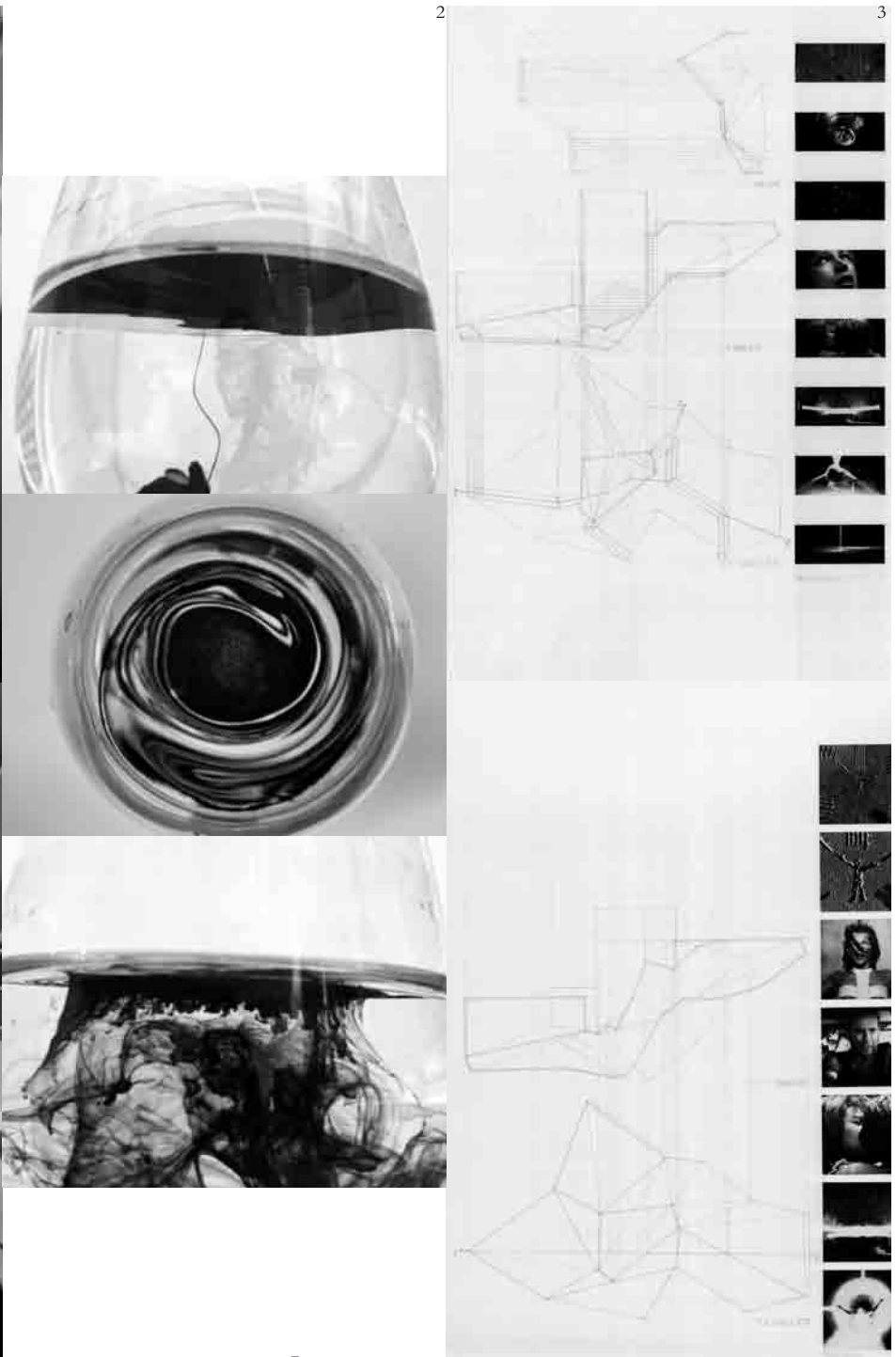
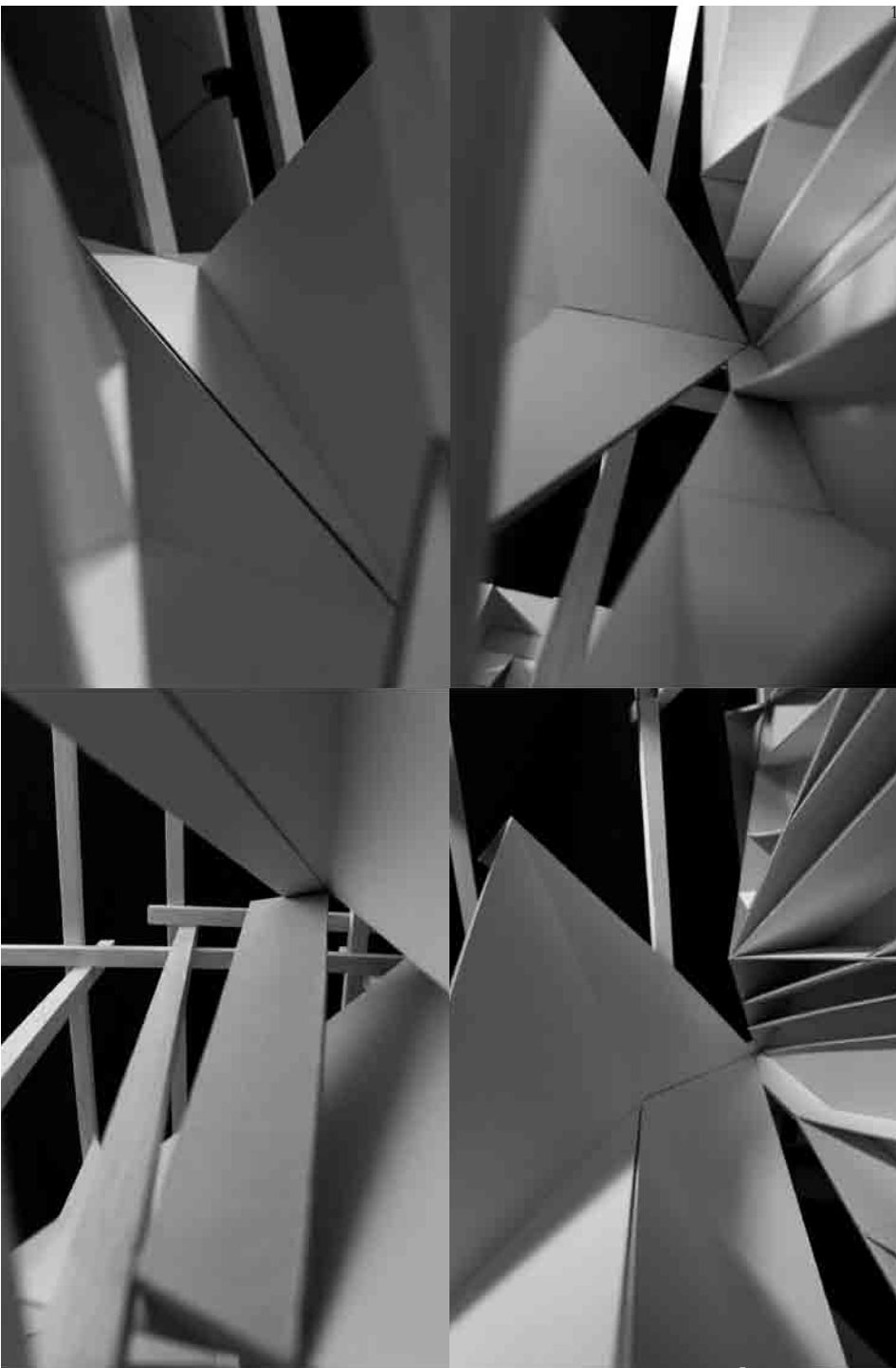
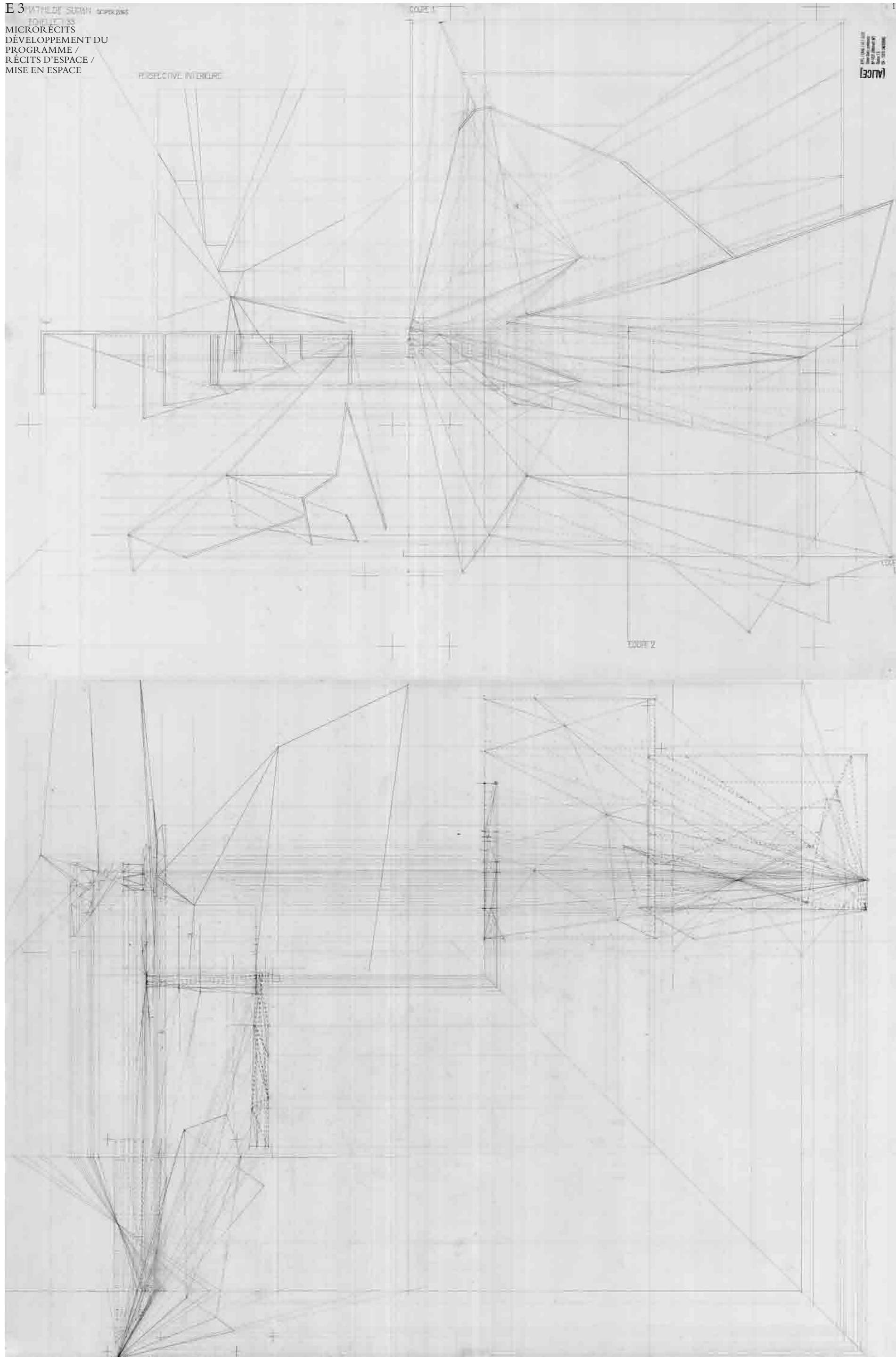
TRAVAUX

- 1-3 Céline Rairoux, Delia Devecchi, Studio Nieveen
- 4 Justine Rausis, Matteo Ricchi, Mathieu Fritzinger, Loic Preitner, Studio Kronstrand
- 5 Amalia Bonsack, Studio Erckrath
- 6 Joanne Kaehlin, Florentine Le Vaillant, Studio Baur

RÉFÉRENCE

A Caravage vocation de saint mathieu huile sur toile





JUHANI PALLASMAA, LIVED SPACE IN ARCHITECTURE AND CINEMA 2000

The interaction of cinema and architecture – the inherent architecture of cinematic expression, and the cinematic essence of architectural experience – is equally many-sided. Both are art forms brought about with the help of a host of specialists, assistants and co-workers. Regardless of their unavoidable nature as the products of collective effort, both film and architecture are arts of the auteur, of the individual artistic creator. The relations of the two art forms could, for instance, be studied from a multitude of viewpoints: how different directors depict a city, as Walter Ruttmann in Berlin, der Sinfonie der Grossstadt (1927) or Fritz Lang in Metropolis (1927); how buildings or rooms are presented, as in German Expressionist films with their fantasy architecture suspended between reality and dream; over the real architectural projects of these architects of notable buildings. An architect who made superb projects both as a designer of buildings and set designer was Paul Nelson. His project Maison Suspensue (1936–38), a house in which individual rooms are suspended with a steel-and-glass cage like bird nests, is as fantastic as any of the ideas expressed through the art form of projected illusion. Vice versa, one could speculate on the kind of buildings the wizards of cinema architecture would have built had they not decided to devote their architectural talent to the service of the illusory art of cinema.

« Architecture exists, like cinema, in the dimension of time and movement. One conceives and reads a building in terms of sequences. To erect a building is to predict and seek effects of contrast and linkage through which one passes (...). In the continuous shot/sequence that a building is, the architect works with cuts and edits, framings and openings (...). I like to work with a depth of field, reading space in terms of its thickness, hence the superimposition of different screens, planes legible from obligatory joints of passage which are to be found in all my buildings (...). » J.N.

GEORGES BATAILLE, IN DOCUMENTS 1, PARIS, 1929, P.382

informe: Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi informe n'est pas seulement adjective ayant el sens mais un

terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou in ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les homes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas s'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'un informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.

MICHEL DE CERTEAU, L'INVENTION DU QUOTIDIEN 1: ARTS DE FAIRE, GALLIMARD, 1990, P. 170

Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent métaphorai. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une « métaphore » – un bus ou un train. Les récits pourraient également porter ce beau nom : chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux ; ils les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces.

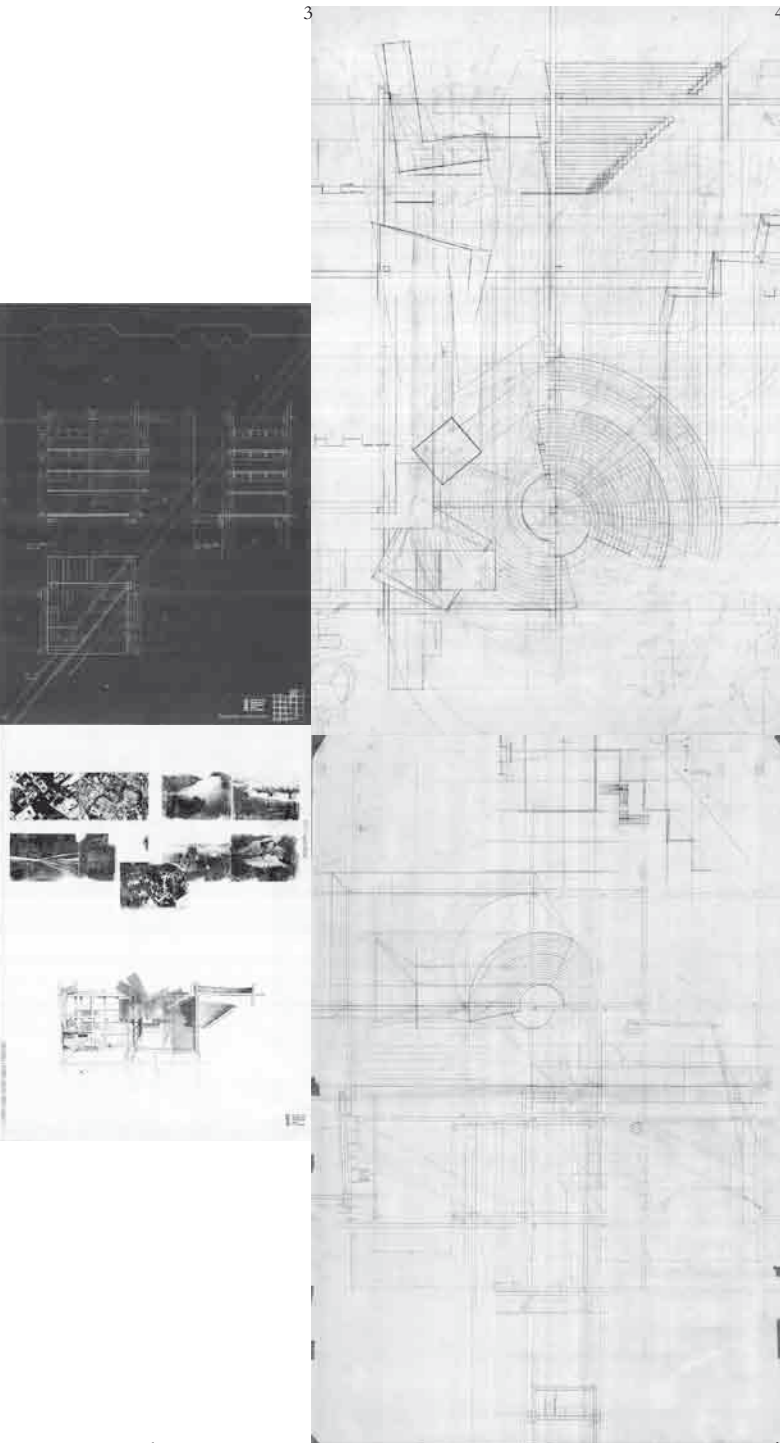
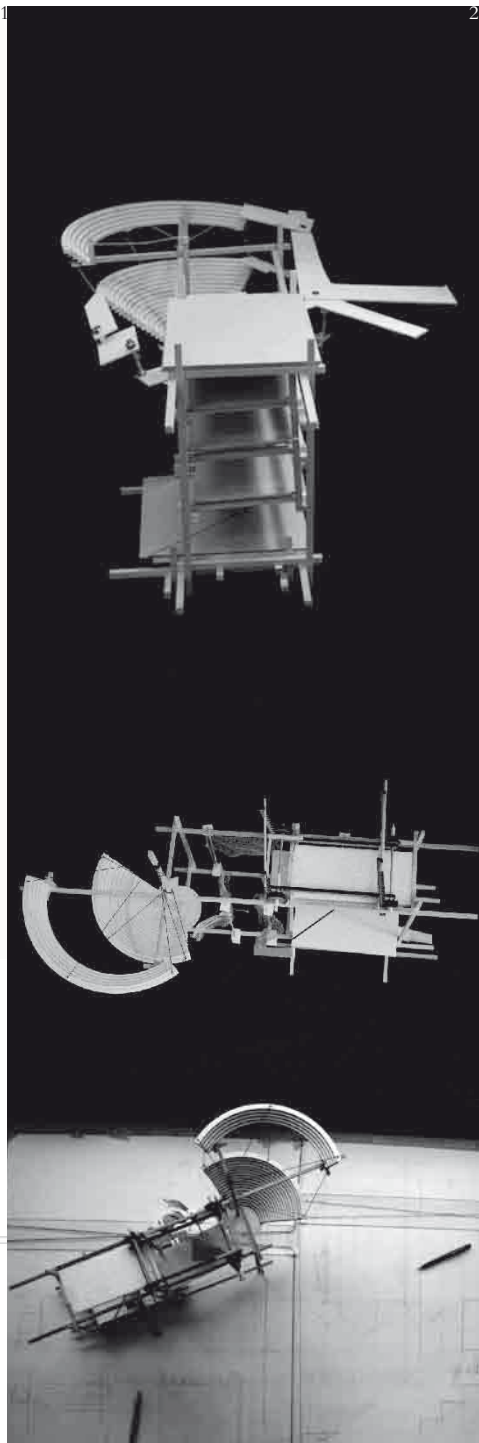
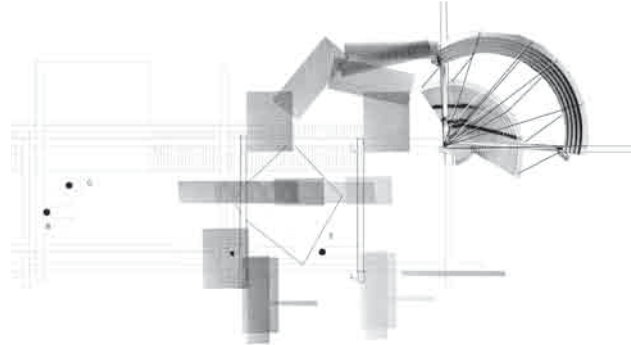
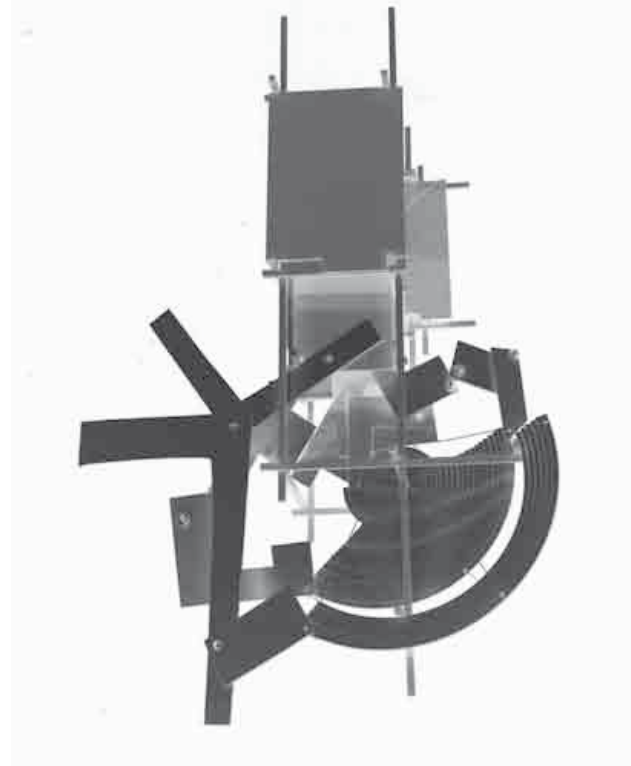
A cet égard, les structures narratives ont valeur de syntaxes spatiales.

TRAVAUX

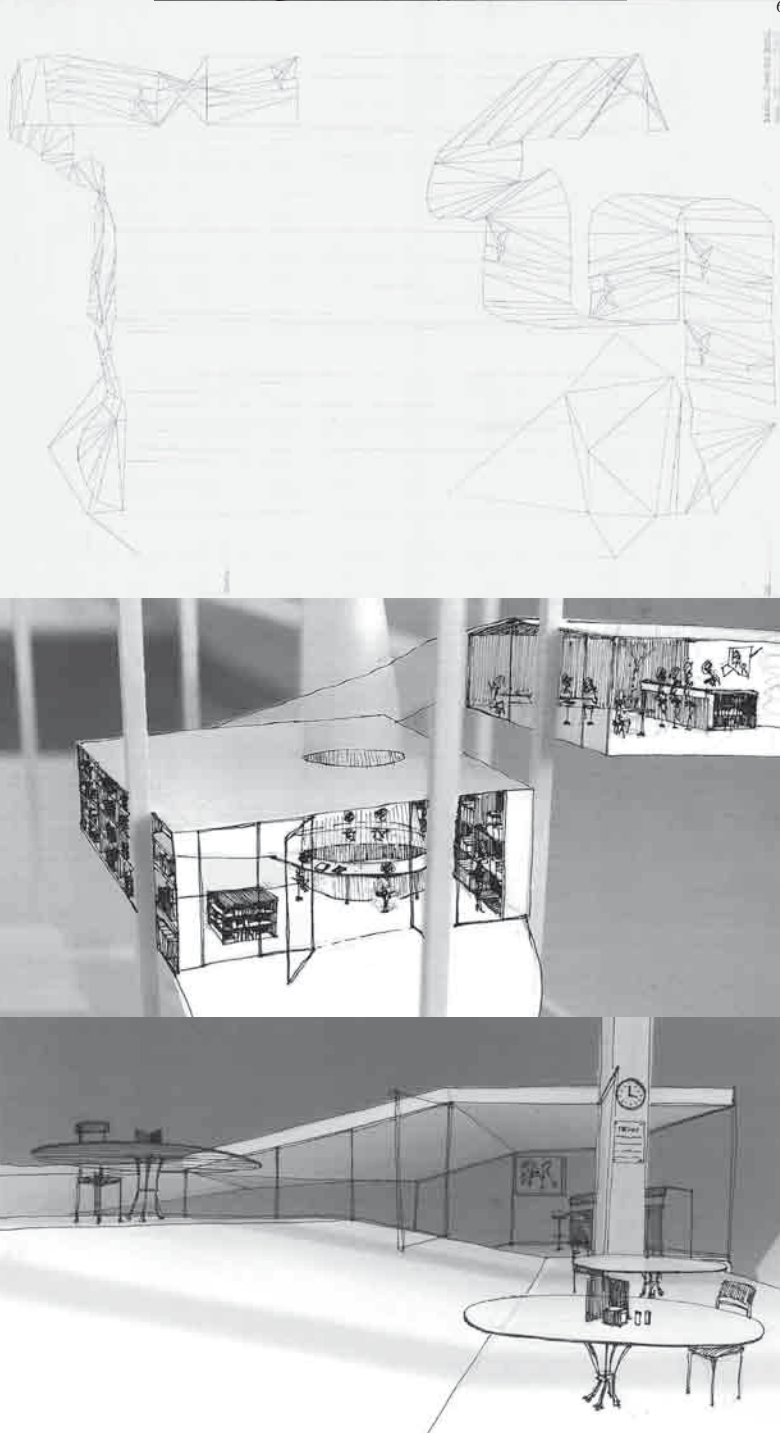
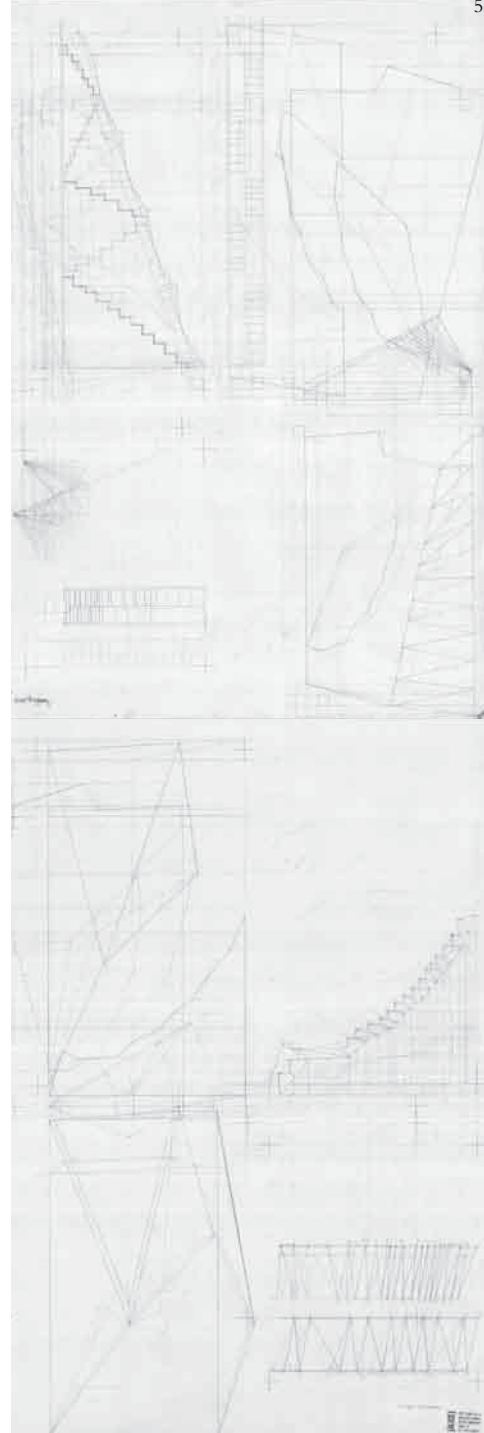
1 Mathilde Sudan, Studio Guaita
2 Evolution of an ink drop, Eva Ponzio, Studio Cheung
3 Arnaud Baudouin, Studio Lenherr
4 Antoine Piquemal, Studio Magnussen
5 Andrea Briccola, Studio Kronstrand
6 Storyboard, Alexandre Lebet, Studio Pachoud
7 Multivisions, Aurelien Frot, Studio Erckrath

E 4

MÉTANARRATIONS
QUARTIERS /
VOISINAGE
WORKSHOP 2
DE LA LIGNE
À LA STRUCTURE



34



MICHEL DE CERTEAU,
L'INVENTION DU QUOTIDIEN
1 : ARTS DE FAIRE,
GALLIMARD, 1990, P. 173

Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ». En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit.

WORK

1-4 Alexander Wolhoff Abades,
Thomas Revel, Studio Noel
5 Amaya Cogordan-Gillet,
Anna Mayberry, Studio Baur
6 Stanislas Chaillou, Beatrice
Dohner, Studio Formery

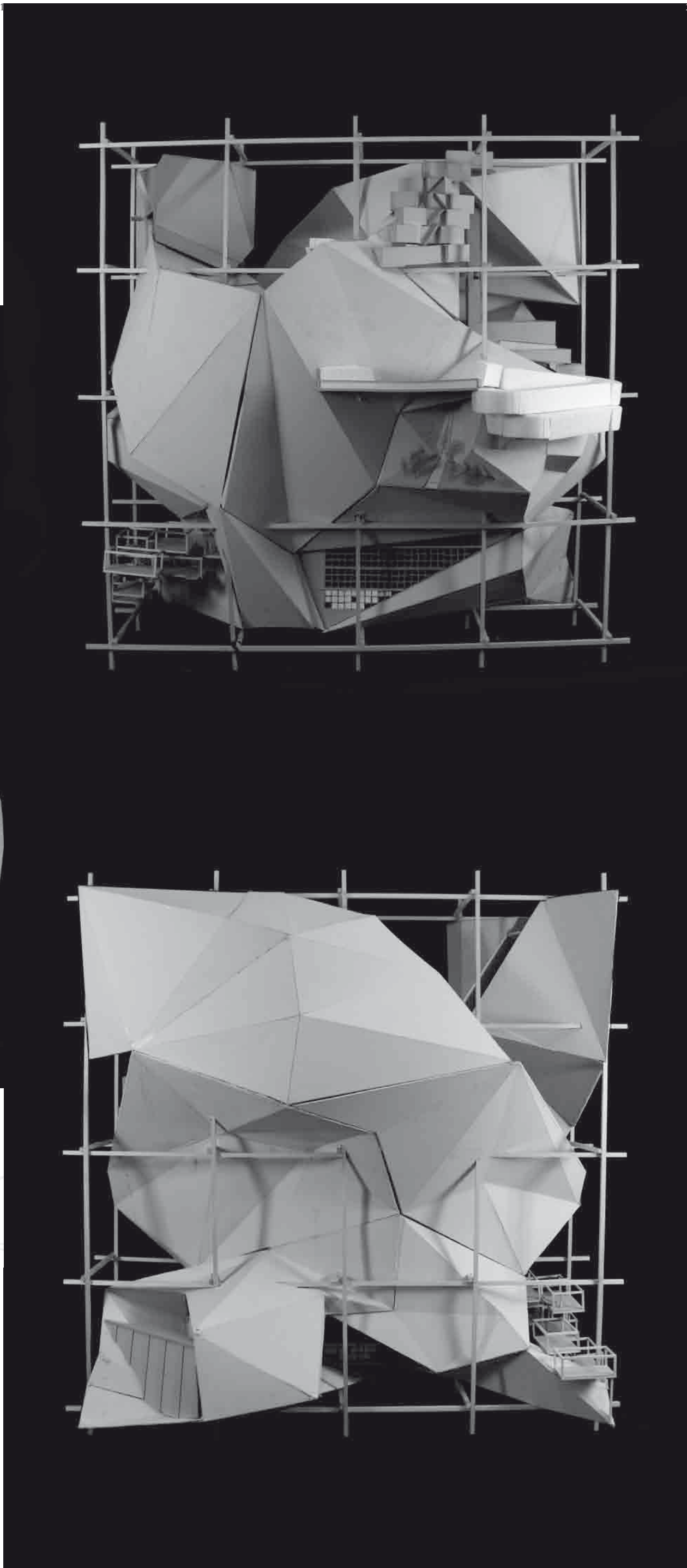
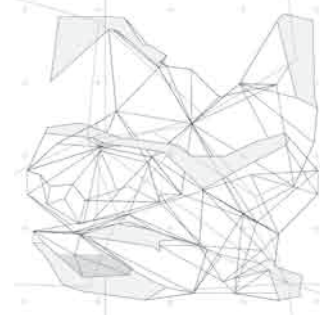
RÉFÉRENCE

A Herzog and de Meuron, 1111
Lincoln Road



E 5

INFRASTRUCTURES
À DIFFÉRENTES
ÉCHELLES –
SPATIALE ET
ARCHITECTONIQUE



GILLES DELEUZE ET FELIX
GUATTARI, MILLE PLATEAUX :
CAPITALISME ET
SCHIZOPHRENIE 2, LES
ÉDITIONS DE MINUIT, PARIS,
2006, PP. 473-474

Le nomade est là, sur la terre, chaque fois que se forme un espace lisse qui ronge et tend à croître en toutes directions.

Le nomade habite ces lieux, il reste dans ces lieux, et les fait lui-même croître au sens où l'on constate que le nomade fait le désert non moins qu'il est fait par lui. Il est vecteur de deterritorialisation. Il ajoute le désert au désert, la steppe à la steppe, par une série d'opérations locales dont l'orientation et la direction ne cessent de varier⁴⁷. Le désert de sable ne comporte pas seulement des oasis, qui sont comme des points fixes, mais des végétations rhizomatiques, temporaires et mobiles en fonction de pluies locales, et qui déterminent des changements d'orientation de parcours⁴⁸.

C'est dans les mêmes termes qu'on décrit le désert des sables et celui des glaces : aucune ligne n'y sépare la terre et le ciel ; il n'y a pas de distance intermédiaire, de perspective ni de contour, la visibilité est restreinte ; et pourtant

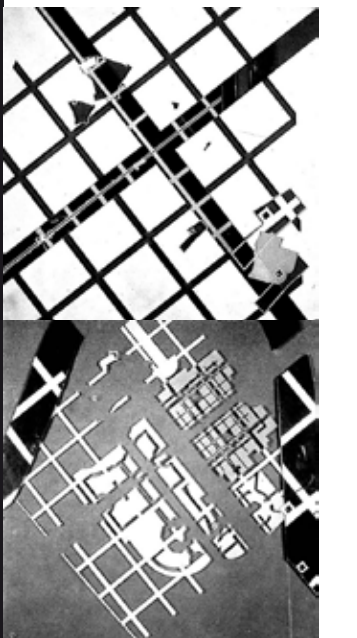
il y a une topologie extraordinairement fine, qui ne repose pas sur des points ou des objets, mais sur des hécécités, sur des ensembles de relations (vents, ondulations de la neige ou du sable, chant du sable ou craquement de la glace, qualités tactiles des deux) ; c'est un espace tactile, ou plutôt « haptique », et un espace sonore, beaucoup plus que visuel...⁴⁹ La variabilité, la polyvocité des directions est un trait essentiel des espaces lisses, du type rhizome, et qui en remanie la cartographie. Le nomade, l'espace nomade, est localisé, non pas délimité. Ce qui est à la fois limité et limitant, c'est l'espace strict, le global relatif : il est limité dans ses parties, auxquelles des directions constantes sont attachées, qui sont orientées les unes par rapport les autres, divisible par des frontières, et composites ensemble ; et ce qui est limitant (lignes ou muraille, et non plus frontière), c'est cet ensemble par rapport aux espaces lisses qu'il restreint ou met au-dehors.

TRAVAUX

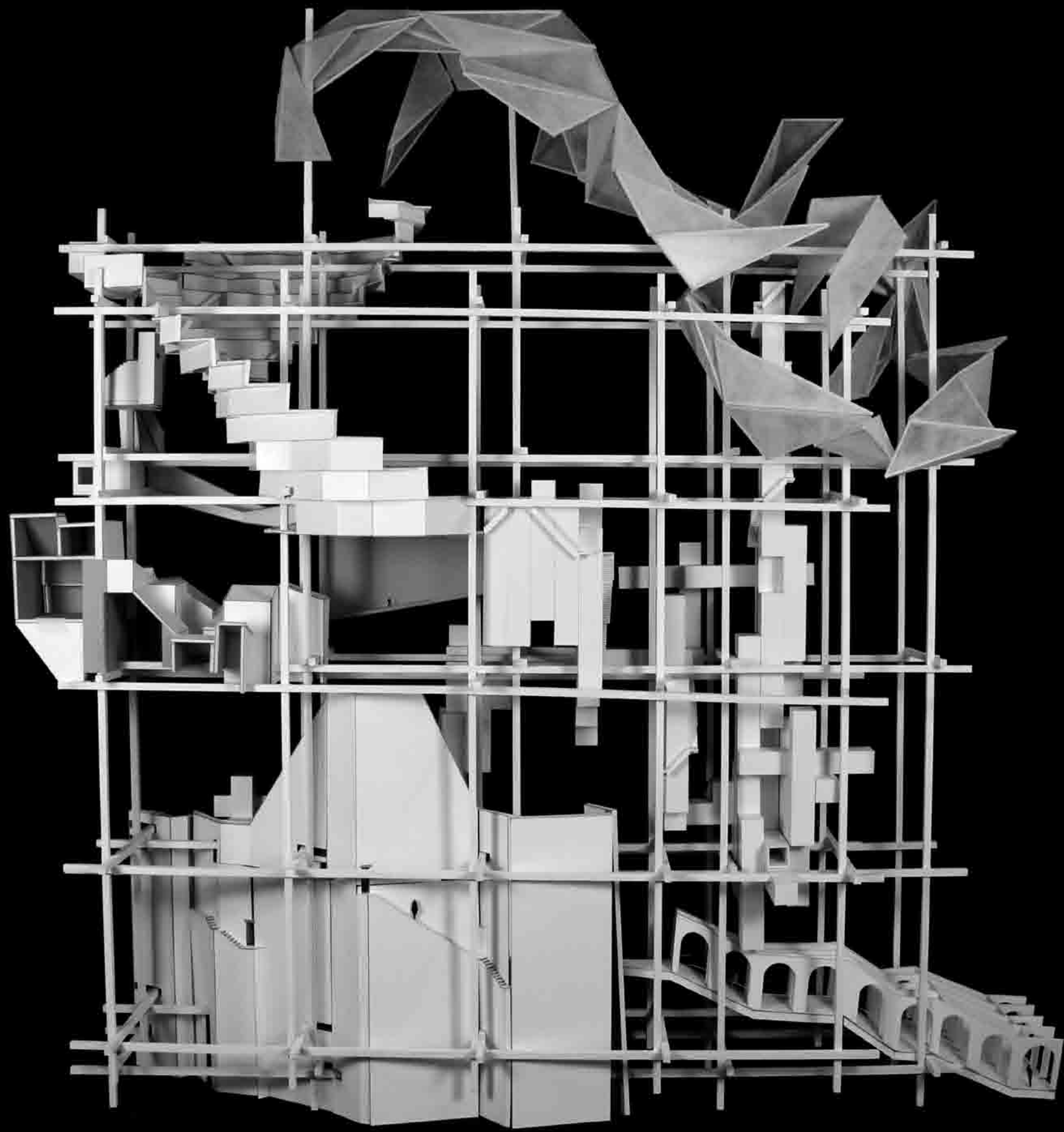
1-2 Matrice 1 : Studio Meystre
3 Matrice 2: Studio Pachoud

RÉFÉRENCE

A, B Peter Eisenman, Moving Arrows, Eros, Other Errors, 1986
C, D Rem Koolhaas, OMA, "Ville Nouvelle" à Melun-Sénart, 1987



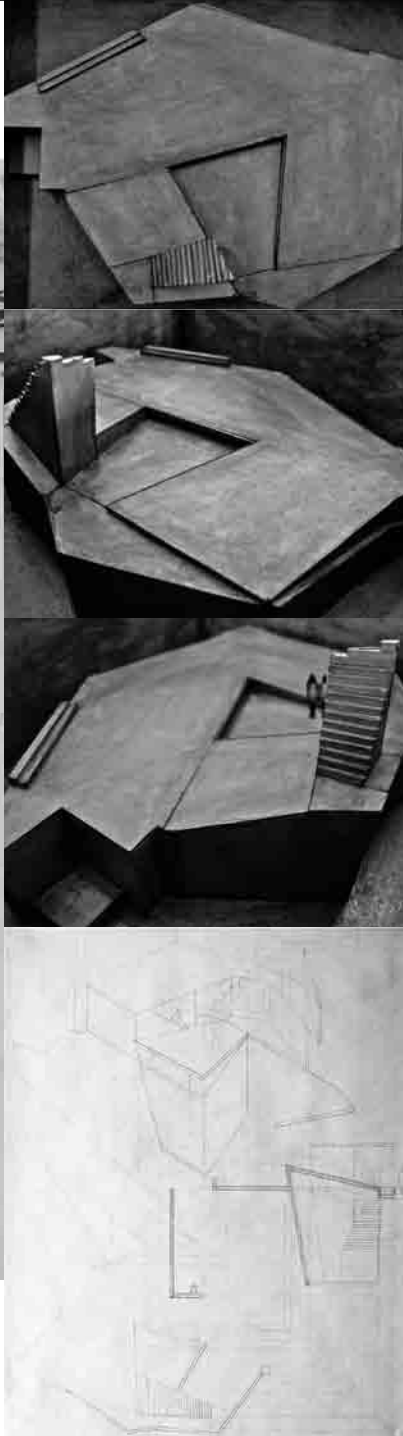
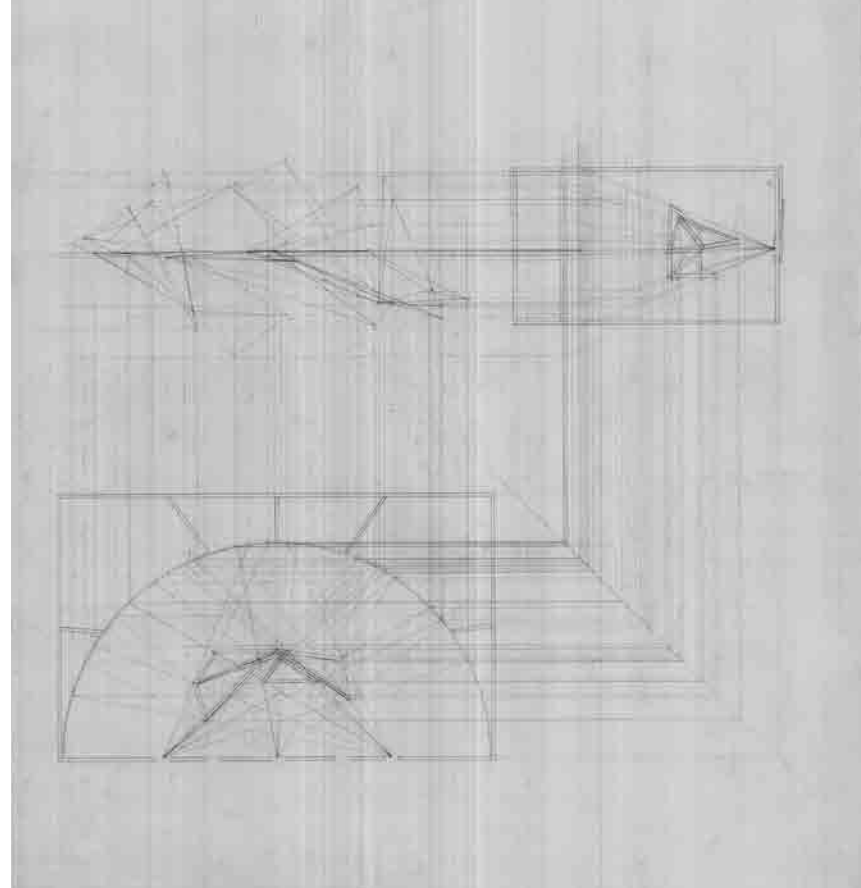
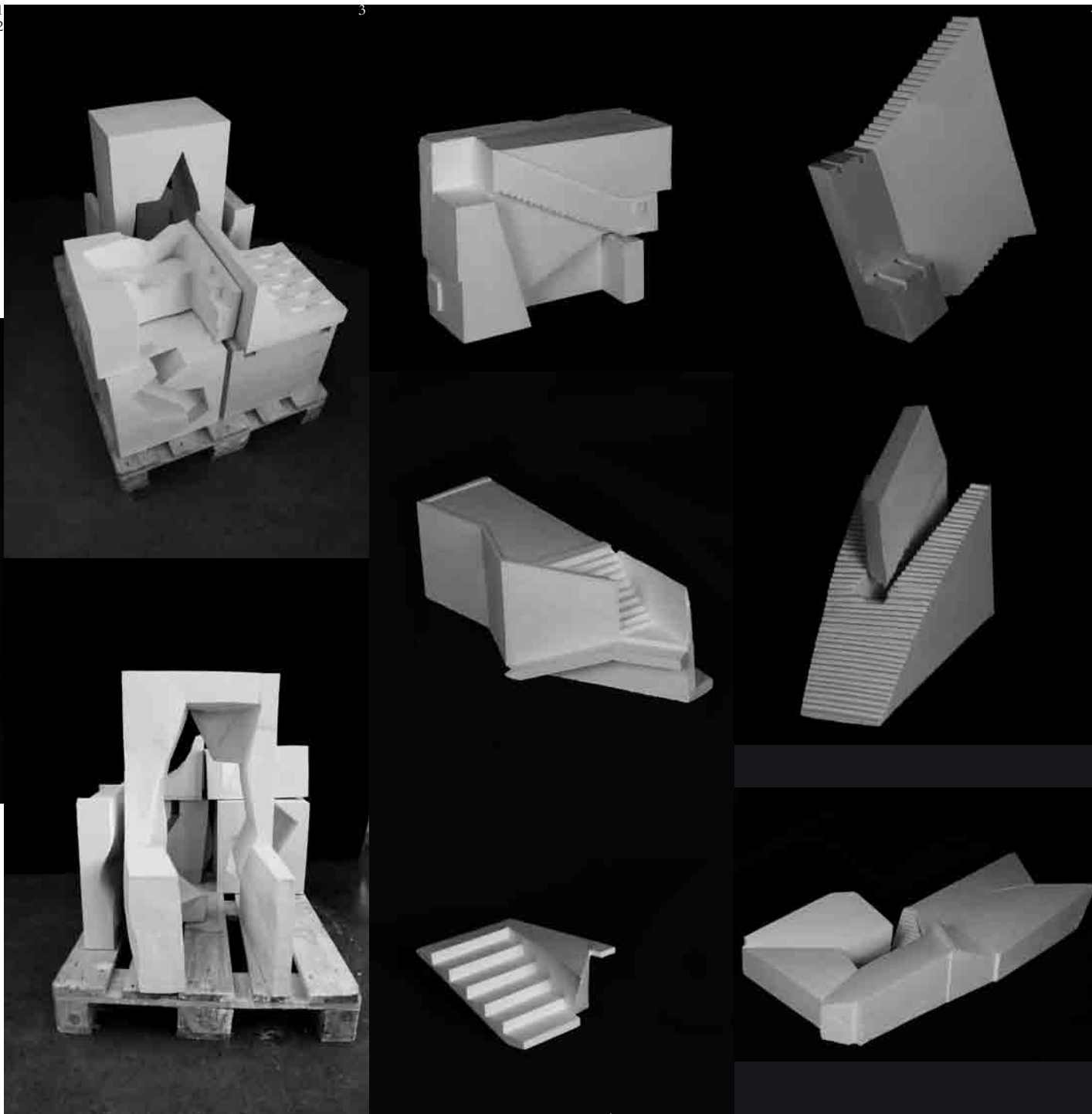
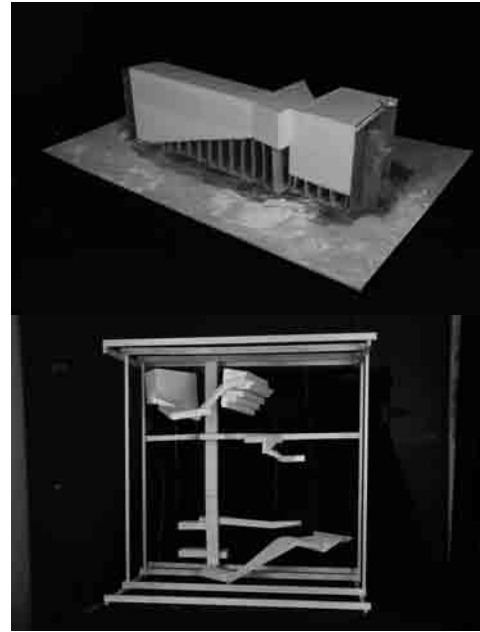
35



Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, The City of the Captive Globe, 1972



Andreas Feininger, The Photo Journalist, 1955



MICHEL DE CERTEAU,
L'INVENTION DU QUOTIDIEN
1 : ARTS DE FAIRE,
GALLIMARD, 1990, P. 186

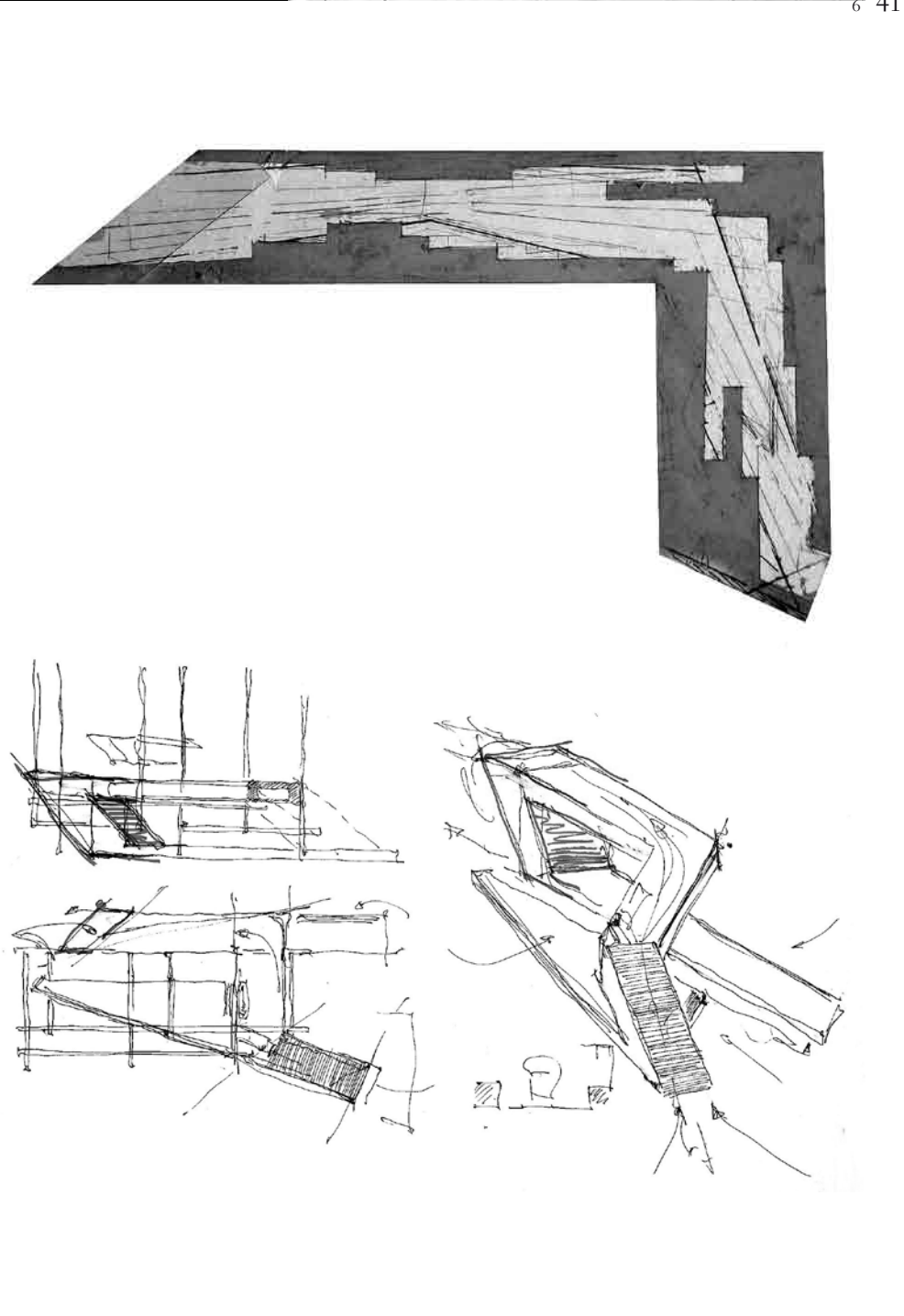
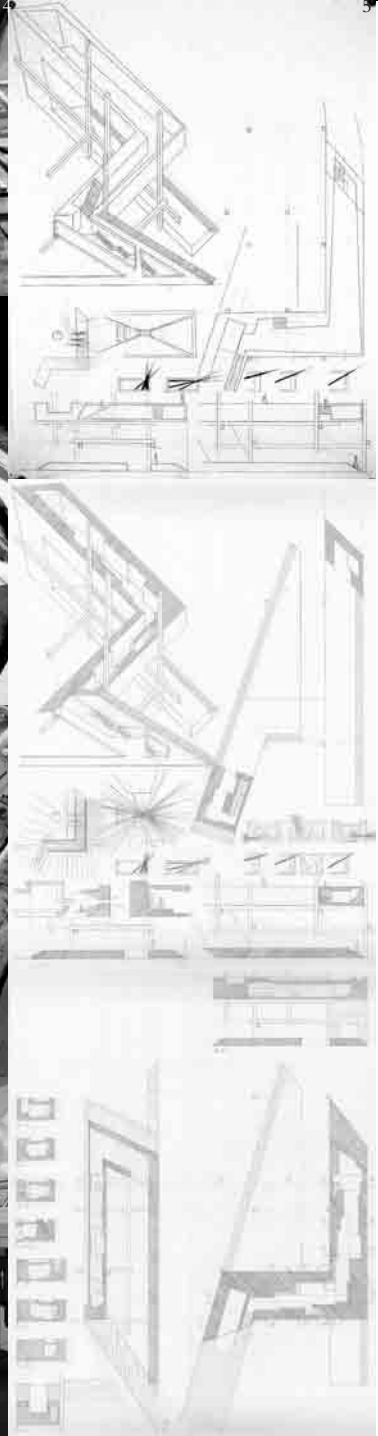
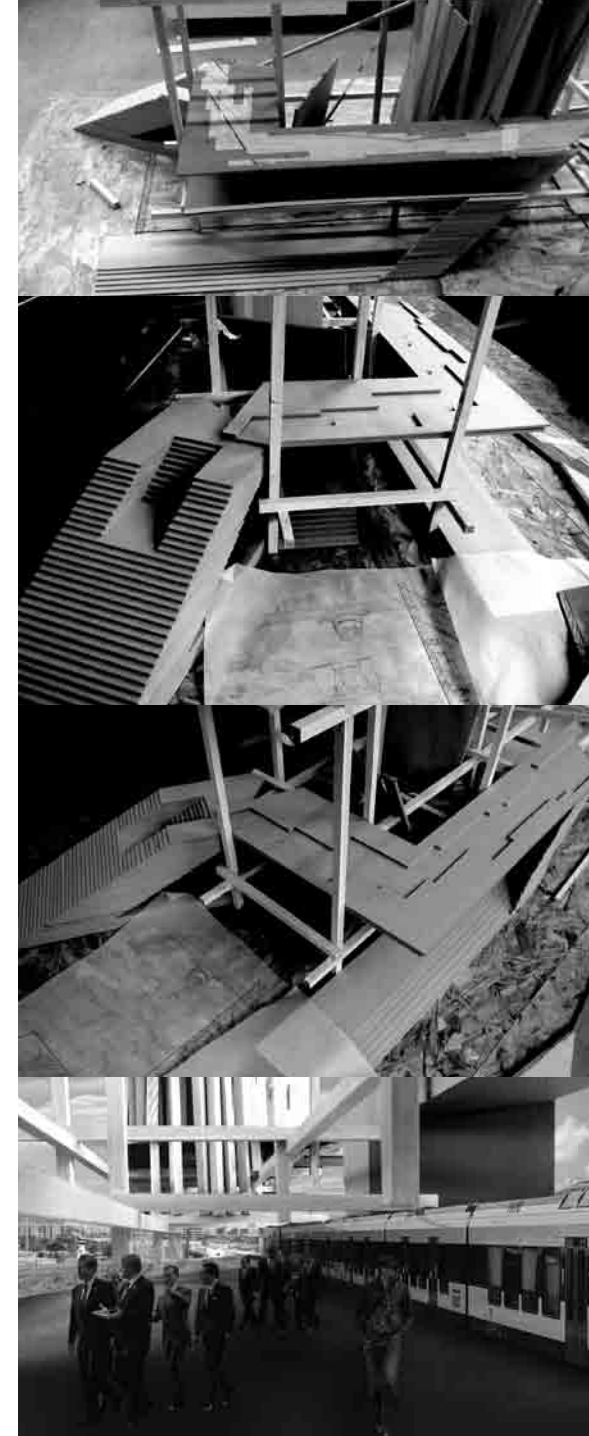
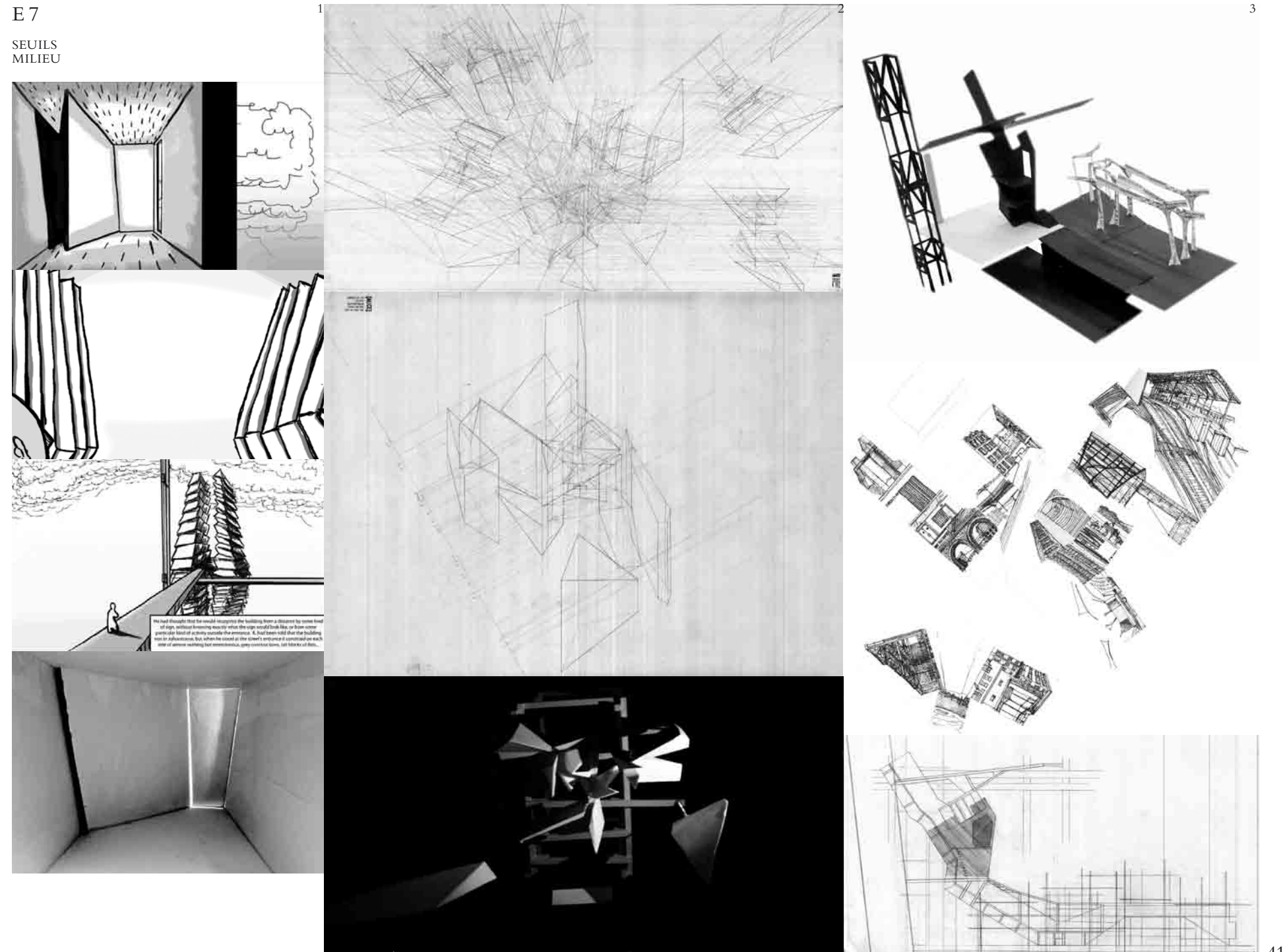
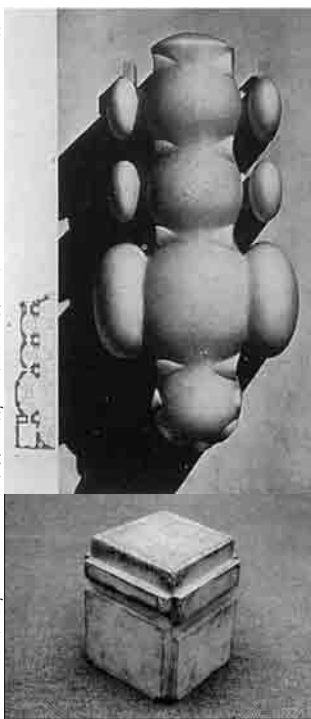
Les limites sont tracées par les points de rencontre entre les appropriations progressives (l'acquisition de prédictats au cours du récit) et les déplacements successifs (mouvements internes ou externes) des actants. Elles ressortissent à une distribution dynamique des biens et des fonctions possibles, pour constituer, de plus en plus complexifié, un réseau de différenciations, une combinaison d'espaces. Elles résultent d'un travail de la distinction à partir de rencontres. Ainsi, dans la nuit de leur illimitation, des corps ne se distinguent que là où les « touches » de leur lutte amoureuse ou guerrière s'inscrivent sur eux. Paradoxe de la frontière : créés par des contacts, les points de différenciation entre deux corps sont aussi des points communs.

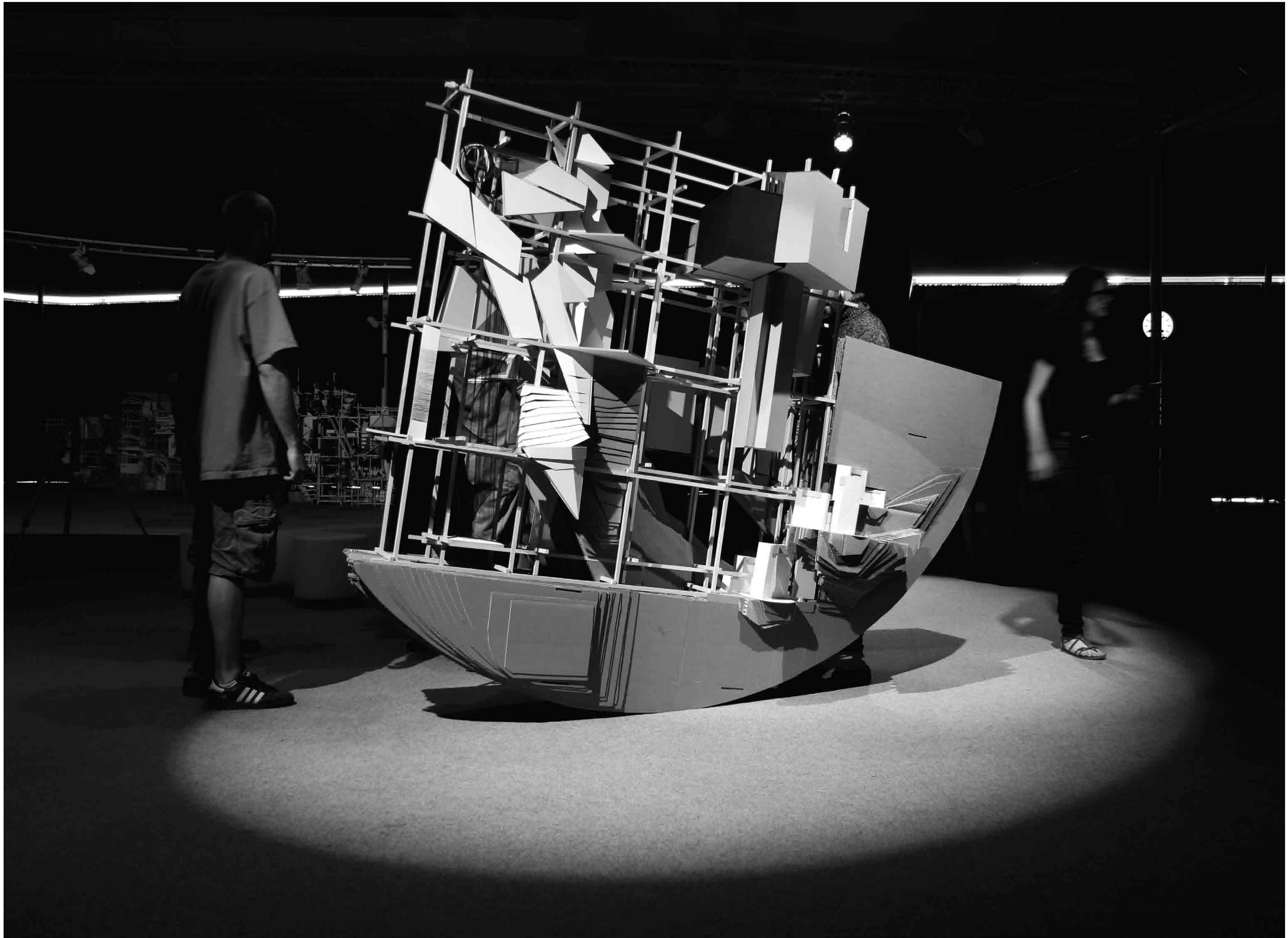
WOLFGANG SCHÄFFNER,
ARCHITECTURE OF THE
OPENING, WINDOWS, DOORS
AND SWITCHES

The hole or the opening is the basic element of architectural spaces, being an immaterial element processing light, shadows and signs, and producing thereby images and data. Even if they are architectural elements, they are not characterized by their solid mass but by the void which makes media effects possible. The elementary operations of opening and closure create more complex operations such as transferring and storing. A history of the window as an optical media technology for the processing of light, therefore, should include the curtain walls of glass where the walls are transformed into transparent surfaces whereas on the other hand tile windows in the silage of screens that produce the illusion of an opening, finally, were transformed into the illuminated interface of computer systems, called according to the year of its release. Windows 95 and so forth.

TRAVAUX
1 Studio Formery
2 Studio Meystre
3 Studio Nieveen
4 Interstices des différent Studios
5 Léonard Darbellay, Studio
Pachoud
6 Robin Gevisier & Christophe
Pittet, Studio Pachoud

RÉFÉRENCE
A Lúcio Moretti, Spazio 1950
B Bruce Nauman, A cast of the
space under my chair, 1965–68





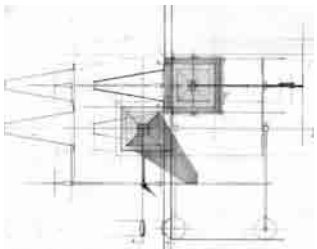
ELIZABETH DILLER (ED), RICARDO SCOFIDIO (RS) UND CHARLES RENFRO (CR) IM GESPRÄCH MIT KIM FÖRSTER UND ANH-LINH NGO

sen. Wir haben mit diesem wichtigen Detail begonnen und das Projekt darum entwickelt. So gesehen war „Gate“ tatsächlich ein Transaktionsfenster. Im Gegensatz dazu haben wir das „Slow House“ insgesamt als Schwelle konzipiert. Es ging um die Verbindung zwischen einer Tür und einem Fenster. Das Gebäude war der Schwellenraum zwischen dem Eingang und der Aussicht.

„Slow House“ scheint auf persönliche und psychologische Aspekte einer Passage, eines Weges zu verweisen. Am Ende eröffnet sich der Blick aus einem Fenster. Aber zusätzlich zur reinen Architektur wurde das Fenster beim „Slow House“ mit elektronischen und optischen Geräten ausgerüstet. Kann man das „Slow House“ als eine Art Seh-Maschine beschreiben? Und wenn ja, können Sie auf die Idee eines solchen „Fenster-Tunings“ eingehen, die Sie eine Weile lang beschäftigt hat?

ED: Uns geht es darum, nicht nur ein verbales, sondern ein räumliches Statement abzugeben. In unserer Kultur wird im Allgemeinen zwischen authentischer und vermittelter Erfahrung unterschieden und erstere höher gewertet. Das hat auch in der Architektur Eingang gefunden: Einige Dinge werden als wichtiger angesehen als andere, eine Vorstellung, die wir ablehnen.

Beim „Slow House“ wird das besonders deutlich. Hier haben wir ein elektronisch erzeugtes Bild dem Blick durch ein Panorama-Fenster gegenübergestellt. Eine Sicht unterbricht die andere und beide stimmen nicht hundert-prozentig überein.



Suburban Window, Skizze von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio zur Ausstellung II Progetto Domestico, Triennale Mailand 1986

Wir wollen zumindest die Frage aufwerfen, welches Bild wirklich ist und welches nur vermittelt. Ist tatsächlich eines authentischer als das andere? Die eine Sicht ist mit architektonischen Mitteln gerahmt, wie bei der Bühne im Theater. Zwar ist der technische Aufwand gering, aber dennoch handelt es sich um ein mediatisiertes Bild. Dann gibt es noch das elektronische „Fenster“, das eindeutig vermittelt ist. Beide Ansichten sind interessant, beide haben ihre Qualitäten in der Echtzeit oder in der Verzögerung.

Das technisch generierte Bild ist sogar virtuoser, es erlaubt uns vergangene Aufnahmen, etwa von gutem Wetter erneut abzuspielen, und man kann heranzoomen.

RS: Dennoch, der Blick aus dem Fenster ist technisch gesehen komplexer und raffinierter als das Fernsehbild. Denn ohne das Fenster gibt es keinen Ausblick. In dem Moment, in dem man etwas einrahmt, wird es bewusster und gewinnt Bedeutung. Für ein Panorama-Fenster in einem Wohnhaus bezahlt man viel Geld, man kauft sich gewissermaßen eine Aussicht. Am teuersten ist dabei der Meeresblick, denn niemand kann ihn verbauen. Das Fernsehen ist im Vergleich dazu eine einfachere Technologie, ein geschlossenes System.

Bruno Latour argumentiert, dass menschliche und nicht-menschliche Akteure auf schon interessanter, weil dann die komplexe Weise miteinander interagieren. Die Technologie übernimmt menschliche Handlungen und ersetzt die Menschen. Auf der anderen Seite sind diese nicht-menschlichen Akteure Ausdruck einer bestimmten Begriffe, dann sehe ich sie lieber als Schnittstelle.

Vielleicht hat es mit der Sprache zu tun, im Deutschen könnte es anders sein. Wenn ich das Wort Schwelle den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

Sie sagen, dass durch Technologie immer eine Art Vorhang aufgesetzt wird, ein Rahmen, innerhalb dessen man sich verhalten muss. Sie scheinen jedoch die letzte Entscheidung an die Benutzer weitergeben zu wollen. Was ist Ihre Rolle in dem fiktiven Beispiel eines Schwellen-Gebäudes? In der Brasserie haben Sie z.B. Peter Sloterdijks deuter dieses „unscharfe“ Überwachungskameras verwendet, um Gebäude in seiner Sphären-Trilogie als Beispiel für eine „makro-atmosphärische Installation“, die in ihrer Gesamtheit eine Schwellen-Erfahrung darstellt. Man muss

ED: Das ist genau das, worum es geht. Die Architektur bezieht einen Teil des Großteils ihres Potentials aus Dingen, die ursprünglich für etwas vollkommen anderes gedacht waren. Wir haben uns viel von militärischen und medizinischen Technologien abgeschaut. In einigen unserer Projekte, etwa den Post-Überwachungs-Projekten, vollkommene Schwellen bezeichnen wir die Möglichkeiten der Überwachungstechnologie übersteigert und sie so auf die Machtfrage ausgerichtet. Das ist ein großer zusätzlicher Vorteil. Es ist ja nicht so, als sei eine solche Technik brandneu und unkodiert, sie sind selbstverständlich. Das Blur Building verändert kodiert. Gerade das macht es so faszinierend, diese Kodierung aufzubrechen und die Technik gegen sich selbst anzuwenden.

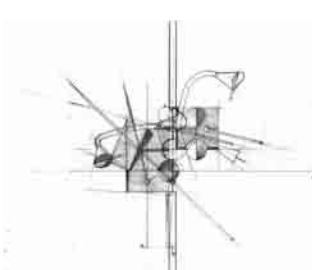
CR: Unser ursprüngliches Konzept für die Brasserie sah einen Laufsteg auf Höhe der Tische vor; die Gäste hätten beim Eintreten über die Tische laufen müssen. Wir haben damit die Tatsache bewusst gemacht, dass man im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, wenn man ein Restaurant betritt, und dadurch automatisch eine Show abläuft, egal ob es eine Kamera gibt oder nicht.

RS: Wir hatten es mit einem Restaurant zu tun, das sich im Keller eines der ersten Gebäude mit Vorhangsfassade befindet, dem Segram Hochhaus von Mies van der Rohe. Wegen der Lage gibt es keine Fenster nach draußen. So haben wir Überwachungskameras auch in der Eindrücke der Straße von außen nach innen geholt.

ED: Zusätzlich wird von jeder Person, die durch die Drehtür hereinkommt, ein Videostill gemacht. Die Bilder werden dann auf Monitoren über der Bar projiziert und jeder, der hereinkommt, wird gesehen. Zusätzlich haben wir den Eingang, die Schwelle zwischen Straße und Innenraum, mit einem Laufsteg mitten im Restaurant räumlich in die Länge gezogen. Die Gäste werden zweifach angekündigt, zuerst elektronisch, dann physisch. Am Anfang waren die Leute nicht so selbstsicher, aber mit der Zeit fanden sie die öfter kamen, richtig Spaß daran und inszenierten ihren Eintritt, so dass die Technologie wirklich beeinflusst und ihr Verhalten zu beeinflussen. Manche Leute gingen mehrmals durch die Drehtür, um sich wiederholt abbilden zu lassen. Die Technik ist spielerisch geworden und zielt auf den Exhibitionismus der Leute.

RS: Es ist erstaunlich, dass in den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere



Urban Window, Skizze von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio zur Ausstellung II Progetto Domestico, Triennale Mailand 1986

Urban Window, Installation von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio in der Ausstellung II Progetto Domestico, Triennale Mailand 1986, Fotografie: Luigi Ghirri

ED: Das Ganze sollte man nicht als reine Kritik missverstehen. Wir suchen den Gebrauch neu zu denken stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

beobachtet wird. Es geht dabei nicht um die Überwachung durch eine wie auch immer gearterte Autorität. Man wird in gewisser Weise zu einem selbst-reflexiven Beobachter seiner selbst.

Ich würde sagen, dass man genötigt wird, sein eigenes Verhalten zu überprüfen. Wir wollen niemandem bestimmte Verhaltensweisen aufzwingen, sondern wollen die Souveränität des Nutzers aufrecht erhalten. Einige unserer neueren Projekte versuchen auch, zu vermitteln. Das ICA in Boston beispielsweise hat einen Raum, der Mediathek heißt und der eigentlich nur aus einem Panorama-Fenster besteht, eine Idee, die auf das „Slow House“ zurückgeht. Wir haben hier keine Technik verwendet, es ist einfach nur ein Fenster. Allein durch Kommunikation: Die Art, wie wir die Welt wahrnehmen, verändert sich, wenn wir die Wahrnehmung des Raumes um einen herum.

Das „Blur-Building“ ist das perfekte Beispiel eines Schwellen-Gebäudes. In der Brasserie haben Sie z.B. Peter Sloterdijks deuter dieses „unscharfe“ Überwachungskameras verwendet, um Gebäude in seiner Sphären-Trilogie als Beispiel für eine „makro-atmosphärische Installation“, die in ihrer Gesamtheit eine Schwellen-Erfahrung darstellt. Man muss

ED: Das Blur-Building hat keine Wände, es gibt nicht wirklich einen Raum, es gibt nur ein Gerüst aus Wasserrohren. Man kann es als Post-Überwachungs-Projekt bezeichnen, oder als deren vollkommene Abwesenheit. Es ist ein Spezialeffekt: Beginnt es dort, wo man die ausgerichtet. Das ist ein großer zusätzlicher Vorteil. Es ist ja nicht so, als sei eine solche Technik brandneu und unkodiert, sie sind selbstverständlich. Das Blur Building verändert kodiert. Gerade das macht es so faszinierend, diese Kodierung aufzubrechen und die Technik gegen sich selbst anzuwenden.

ED: Das Blur-Building hat keine Wände, es gibt nicht wirklich einen Raum, es gibt nur ein Gerüst aus Wasserrohren. Man kann es als Post-Überwachungs-Projekt bezeichnen, oder als deren vollkommene Abwesenheit. Es ist ein Spezialeffekt: Beginnt es dort, wo man die ausgerichtet. Das ist ein großer zusätzlicher Vorteil. Es ist ja nicht so, als sei eine solche Technik brandneu und unkodiert, sie sind selbstverständlich. Das Blur Building verändert kodiert. Gerade das macht es so faszinierend, diese Kodierung aufzubrechen und die Technik gegen sich selbst anzuwenden.

CR: Unser ursprüngliches Konzept für die Brasserie sah einen Laufsteg auf Höhe der Tische vor; die Gäste hätten beim Eintreten über die Tische laufen müssen. Wir haben damit die Tatsache bewusst gemacht, dass man im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, wenn man ein Restaurant betritt, und dadurch automatisch eine Show abläuft, egal ob es eine Kamera gibt oder nicht.

RS: Wir hatten es mit einem Restaurant zu tun, das sich im Keller eines der ersten Gebäude mit Vorhangsfassade befindet, dem Segram Hochhaus von Mies van der Rohe. Wegen der Lage gibt es keine Fenster nach draußen. So haben wir Überwachungskameras auch in der Eindrücke der Straße von außen nach innen geholt.

ED: Zusätzlich wird von jeder Person, die durch die Drehtür hereinkommt, ein Videostill gemacht. Die Bilder werden dann auf Monitoren über der Bar projiziert und jeder, der hereinkommt, wird gesehen. Zusätzlich haben wir den Eingang, die Schwelle zwischen Straße und Innenraum, mit einem Laufsteg mitten im Restaurant räumlich in die Länge gezogen. Die Gäste werden zweifach angekündigt, zuerst elektronisch, dann physisch. Am Anfang waren die Leute nicht so selbstsicher, aber mit der Zeit fanden sie die öfter kamen, richtig Spaß daran und inszenierten ihren Eintritt, so dass die Technologie wirklich beeinflusst und ihr Verhalten zu beeinflussen. Manche Leute gingen mehrmals durch die Drehtür, um sich wiederholt abbilden zu lassen. Die Technik ist spielerisch geworden und zielt auf den Exhibitionismus der Leute.

RS: Es ist erstaunlich, dass in den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

ED: Das Ganze sollte man nicht als reine Kritik missverstehen. Wir suchen den Gebrauch neu zu denken stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

RS: In Wirklichkeit bilden die Eintretenden verschwommen ab, so dass es sich nicht um klassische Überwachungsfotos handelt. Die Restaurant-Besitzer hatten sich nämlich Sorgen gemacht, die Leute könnten sich unwohl fühlen, wenn sie ihre Bilder sehen und merken, dass sie aufgezeichnet werden. Aber sie lieben es.



Urban Window, Installation von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio in der Ausstellung II Progetto Domestico, Triennale Mailand 1986, Fotografie: Luigi Ghirri

Urban Window, Installation von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio in der Ausstellung II Progetto Domestico, Triennale Mailand 1986, Fotografie: Luigi Ghirri

ED: Das Ganze sollte man nicht als reine Kritik missverstehen. Wir suchen den Gebrauch neu zu denken stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere



Oben: Studie des „Brain Coat“, eines mit elektronisch ausgestatteten Regenmantels für den Besuch des Blur Building. Diller Scofidio + Renfro: Blur Building, Yverdon-Bains, Schweiz (2002).

ED: Was uns besonders interessiert, hier keine Technik verwendet, es ist einfach nur ein Fenster. Allein durch Kommunikation: Die Art, wie wir die Welt wahrnehmen, verändert sich, wenn wir die Wahrnehmung des Raumes um einen herum.

Das „Blur-Building“ ist das perfekte Beispiel eines Schwellen-Gebäudes. In der Brasserie haben Sie z.B. Peter Sloterdijks deuter dieses „unscharfe“ Überwachungskameras verwendet, um Gebäude in seiner Sphären-Trilogie als Beispiel für eine „makro-atmosphärische Installation“, die in ihrer Gesamtheit eine Schwellen-Erfahrung darstellt. Man muss



Diller + Scofidio: Konzeptmodell Slow House, Long Island (1990)

Sie arbeiten derzeit an zwei städtebaulichen Projekten für New York: Der Neugestaltung der „Highline“ und dem Umbau des Lincoln Centers. Im soziologischen Diskurs wird kritisiert, dass Stadträume in Inseln zerfallen, in einen Archipel aus räumlich klar voneinander getrennten sozialen Gruppen. Offensichtlich verfestigen sich diese Grenzen mehr und mehr. Wie sind Sie mit den Grenzen und Grenzzeichnungen umgegangen, mit denen Sie in diesen Projekten konfrontiert worden

ED: Jetzt, wo Sie es sagen, fällt mir das Lincoln Center ein. Es war ein sehr hermetisch, es wurde als eine Insel für die Elite in Manhattan entworfen. Es war das Ergebnis des urbaner neueren und raffinierter als das Fernsehbild. Denn ohne das Fenster gibt es keinen Ausblick. In dem Moment, in dem man etwas einrahmt, wird es bewusster und gewinnt Bedeutung. Für ein Panorama-Fenster in einem Wohnhaus bezahlt man viel Geld, man kauft sich gewissermaßen eine Aussicht. Am teuersten ist dabei der Meeresblick, denn niemand kann ihn verbauen. Das Fernsehen ist im Vergleich dazu eine einfachere Technologie, ein geschlossenes System.

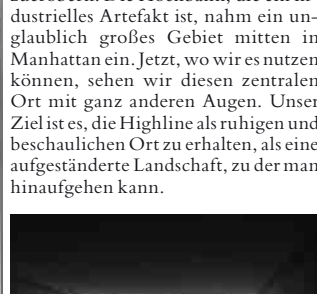
Bruno Latour argumentiert, dass menschliche und nicht-menschliche Akteure auf schon interessanter, weil dann die komplexe Weise miteinander interagieren. Die Technologie übernimmt menschliche Handlungen und ersetzt die Menschen. Auf der anderen Seite sind diese nicht-menschlichen Akteure Ausdruck einer bestimmten Begriffe, dann sehe ich sie lieber als Schnittstelle.

Vielleicht hat es mit der Sprache zu tun, im Deutschen könnte es anders sein. Wenn ich das Wort Schwelle den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

ED: Das Ganze sollte man nicht als reine Kritik missverstehen. Wir suchen den Gebrauch neu zu denken stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

RS: In Wirklichkeit bilden die Eintretenden verschwommen ab, so dass es sich nicht um klassische Überwachungsfotos handelt. Die Restaurant-Besitzer hatten sich nämlich Sorgen gemacht, die Leute könnten sich unwohl fühlen, wenn sie ihre Bilder sehen und merken, dass sie aufgezeichnet werden. Aber sie lieben es.



Urban Window, Installation von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio in der Ausstellung II Progetto Domestico, Triennale Mailand 1986, Fotografie: Luigi Ghirri

Urban Window, Installation von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio in der Ausstellung II Progetto Domestico, Triennale Mailand 1986, Fotografie: Luigi Ghirri

ED: Das Ganze sollte man nicht als reine Kritik missverstehen. Wir suchen den Gebrauch neu zu denken stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

CR: Die Highline wird ein Park sein, der sich durch fünf oder sechs unterschiedliche Nachbarschaften zieht. Es gibt zehn verschiedene Zugänge. Allein dadurch wird es schon zu einem sehr demokratischen Ort. Wir haben uns außerdem energisch dagegen gewehrt, dass dort oben kommerzielle Firmen angesiedelt werden. Es gibt also nichts dort oben. Keine Geschäfte, nichts, das den Ort zu einem Machtzentrum werden lassen könnte. Es handelt sich nicht um eine große Mall, es gibt keine schicken Restaurants. Es soll ein unverfälschtes Erlebnis entstehen, das nicht einer bestimmten Gruppe vorbehalten oder kitschig ist.

Damit machen Sie deutlich, dass die Definition und der Gebrauch von Stadt an Fragen des Eigentums gebunden sind. In Bezug zum Raum ist es die Frage der Zugänglichkeit.

ED: In unserer Arbeit versuchen wir daher immer, Durchlässigkeit zu erzeugen, entweder physisch, visuell oder elektronisch; wir bedienen uns dabei verschiedenster Hilfsmittel. Beim Lincoln Center handelt es sich um eine Art Umstülpung, bei der das Innere nach Außen gewendet wird. Es ist eine Art architektonischer Striptease, wir öffnen die ganze Steinfassade der Straßenebene und machen den Raum zugänglich, sowohl visuell als auch physisch. Ein anderes Projekt, an dem wir gerade arbeiten, beschäftigt sich mit der globalen Kommunikation eines bestimmten Unternehmens. Leider kann ich noch nicht viel darüber sagen. Es ist eine Art neu interpretiertes Second Life; die Probleme von Second Life sind ähnlich denen des suburbanen Raumes, ein ins Unendliche erweiterbarer Raum, dem es lediglich Inseln der Interaktion gibt, wo jede Kommunikation veranlagt. Wir versuchen diese digitale Welt in einen eher städtischen „vertikalen“ Raum zu übersetzen. Es geht ebenfalls um ein Schwellen-Erlebnis, um das Interface, nämlich darum, wie man das Büro, den Büroraum durch den Computer-Bildschirm verlässt und wie man in diese Welt eintritt.

ED: Jetzt, wo Sie es sagen, fällt mir das Lincoln Center ein. Es war ein sehr hermetisch, es wurde als eine Insel für die Elite in Manhattan entworfen. Es war das Ergebnis des urbaner neueren und raffinierter als das Fernsehbild. Denn ohne das Fenster gibt es keinen Ausblick. In dem Moment, in dem man etwas einrahmt, wird es bewusster und gewinnt Bedeutung. Für ein Panorama-Fenster in einem Wohnhaus bezahlt man viel Geld, man kauft sich gewissermaßen eine Aussicht. Am teuersten ist dabei der Meeresblick, denn niemand kann ihn verbauen. Das Fernsehen ist im Vergleich dazu eine einfachere Technologie, ein geschlossenes System.

Bruno Latour argumentiert, dass menschliche und nicht-menschliche Akteure auf schon interessanter, weil dann die komplexe Weise miteinander interagieren. Die Technologie übernimmt menschliche Handlungen und ersetzt die Menschen. Auf der anderen Seite sind diese nicht-menschlichen Akteure Ausdruck einer bestimmten Begriffe, dann sehe ich sie lieber als Schnittstelle.

Vielleicht hat es mit der Sprache zu tun, im Deutschen könnte es anders sein. Wenn ich das Wort Schwelle den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

ED: Das Ganze sollte man nicht als reine Kritik missverstehen. Wir suchen den Gebrauch neu zu denken stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

RS: In Wirklichkeit bilden die Eintretenden verschwommen ab, so dass es sich nicht um klassische Überwachungsfotos handelt. Die Restaurant-Besitzer hatten sich nämlich Sorgen gemacht, die Leute könnten sich unwohl fühlen, wenn sie ihre Bilder sehen und merken, dass sie aufgezeichnet werden. Aber sie lieben es.

ED: Jetzt, wo Sie es sagen, fällt mir das Lincoln Center ein. Es war ein sehr hermetisch, es wurde als eine Insel für die Elite in Manhattan entworfen. Es war das Ergebnis des urbaner neueren und raffinierter als das Fernsehbild. Denn ohne das Fenster gibt es keinen Ausblick. In dem Moment, in dem man etwas einrahmt, wird es bewusster und gewinnt Bedeutung. Für ein Panorama-Fenster in einem Wohnhaus bezahlt man viel Geld, man kauft sich gewissermaßen eine Aussicht. Am teuersten ist dabei der Meeresblick, denn niemand kann ihn verbauen. Das Fernsehen ist im Vergleich dazu eine einfachere Technologie, ein geschlossenes System.

Bruno Latour argumentiert, dass menschliche und nicht-menschliche Akteure auf schon interessanter, weil dann die komplexe Weise miteinander interagieren. Die Technologie übernimmt menschliche Handlungen und ersetzt die Menschen. Auf der anderen Seite sind diese nicht-menschlichen Akteure Ausdruck einer bestimmten Begriffe, dann sehe ich sie lieber als Schnittstelle.

Vielleicht hat es mit der Sprache zu tun, im Deutschen könnte es anders sein. Wenn ich das Wort Schwelle den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

ED: Das Ganze sollte man nicht als reine Kritik missverstehen. Wir suchen den Gebrauch neu zu denken stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere

RS: In Wirklichkeit bilden die Eintretenden verschwommen ab, so dass es sich nicht um klassische Überwachungsfotos handelt. Die Restaurant-Besitzer hatten sich nämlich Sorgen gemacht, die Leute könnten sich unwohl fühlen, wenn sie ihre Bilder sehen und merken, dass sie aufgezeichnet werden. Aber sie lieben es.

ED: Jetzt, wo Sie es sagen, fällt mir das Lincoln Center ein. Es war ein sehr hermetisch, es wurde als eine Insel für die Elite in Manhattan entworfen. Es war das Ergebnis des urbaner neueren und raffinierter als das Fernsehbild. Denn ohne das Fenster gibt es keinen Ausblick. In dem Moment, in dem man etwas einrahmt, wird es bewusster und gewinnt Bedeutung. Für ein Panorama-Fenster in einem Wohnhaus bezahlt man viel Geld, man kauft sich gewissermaßen eine Aussicht. Am teuersten ist dabei der Meeresblick, denn niemand kann ihn verbauen. Das Fernsehen ist im Vergleich dazu eine einfachere Technologie, ein geschlossenes System.

Bruno Latour argumentiert, dass menschliche und nicht-menschliche Akteure auf schon interessanter, weil dann die komplexe Weise miteinander interagieren. Die Technologie übernimmt menschliche Handlungen und ersetzt die Menschen. Auf der anderen Seite sind diese nicht-menschlichen Akteure Ausdruck einer bestimmten Begriffe, dann sehe ich sie lieber als Schnittstelle.

Vielleicht hat es mit der Sprache zu tun, im Deutschen könnte es anders sein. Wenn ich das Wort Schwelle den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere



E1656

Diego Velázquez, Las Meninas, 1656

46 Ihre Arbeit scheint sich seit jeher in besonderer Weise mit Türen und Fenstern zu beschäftigen. Wann haben Sie damit angefangen, über Schwellen nachzudenken?

RS: Grundsätzlich habe ich mit Schwellen so meine Probleme, denn sie setzen ein Denken in Entweder-Oder-Kategorien voraus. Entweder man ist auf der einen oder auf der anderen Seite. Und die Bedingungen auf der anderen Seite würden sich von der Seite, auf der man sich selbst befindet, unterscheiden. Eine Schwelle ist also der Moment, in dem man von einem zum Anderen geht. Die Idee der Schwelle beinhaltet nicht die Möglichkeit der Kontinuität.

ED: Das Wort Schwelle habe ich seit sehr langer Zeit nicht benutzt. Die gewöhnlichste Beschreibung einer Schwelle im architektonischen Sinn ist der Moment des „Weder-hier-noch-dort“, das Dazwischen-Sein. Wenn ich nicht im architektonischen Sinne über Schwellen nachdenke, dann wird es schon interessanter, weil dann die komplexe Weise miteinander interagieren. Die Technologie übernimmt menschliche Handlungen und ersetzt die Menschen. Auf der anderen Seite sind diese nicht-menschlichen Akteure Ausdruck einer bestimmten Begriffe, dann sehe ich sie lieber als Schnittstelle.

Vielleicht hat es mit der Sprache zu tun, im Deutschen könnte es anders sein. Wenn ich das Wort Schwelle den 1930er Jahren Roboter und höre, denke ich automatisch an die Technologie als Erfüllungsgehilfen der Architektur der Postmoderne. Damals gedacht waren. Technik sollte das sprach jeder von Torbögen, die den Leben einfacher und besser machen. feierlichen Moment markieren, in Heute dagegen sind wir sonderbar, dem man ein Gebäude oder einen erweise zu ihrem Erfüllungsgehilfen Raum betritt. Daher reagiere ich auf geworden. Wir müssen Dinge auf einen Begriff intuitiv mit Ablehnung. eine bestimmte Weise tun, festgelegte Handlungen tätigen. Wir müssen Schnittstelle oder Interface ersetzen, den Vorgaben der Maschine erstreckt dahinter ein vollkommenes Gefühl, um etwas zu erreichen. Es ist genau der Gedanke. Dann ergibt sich ein wenig so, wie wenn man einem jedoch die Frage: Was ist eine räumliche Schnittstelle, was könnte ein Männchen gemacht hat. Ich finde es solches Element in der Architektur interessant, wie Technologie unsere sein? Mir fallen zwei unserer frühen Verhaltensmuster verändert. Projekte ein, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben:

Eines war für den Eingang zur Ausstellung „Art on the Beach“, ich an unser Projekt „Para-Site“ im die von Creative Time 1984 kuratierte MoMA. Wenn wir die Schwelle err wurde. Die Ausstellung fand auf eines Museums überschrreiten, verlässt einem aufgeschütteten Gelände in sen wir den öffentlichen Raum und New York statt, auf dem später Battery erlangen erst Zutritt, wenn wir den Park City gebaut wurde. Unser Projekt Eintritt bezahlt haben; dadurch erhalten „Gate“ bezog sich auf die Schwelle, an alten wir unterschiedliche Privilegien und Rechte, müssen uns aber auch an Besucher eine finanzielle Transaktion bestimmte Regeln usw. halten. Wir stattdfindet. Wir gestaltenen die waren uns dieser Aspekte sehr bewusst, und eignen uns vorhandene Systeme Architektur so, dass die Beteiligten in daher haben wir an diesen Schwellen an. Wir leben in einer post-paramodernen Moment, in dem das Geld bezahlt Kameras angebracht. Wir fanden noiden Kultur leben. Selbst wenn wird, wirklich interagieren müssen die Handlungen spannend, die man wir uns alle beschweren, dass unsere



48

Gertrude Stein

It happens very often that a man has it in him, that a man does something, that he does it very often that he does many things, when he is a young man when he is an old man, when he is an older man. One of such of these kind of them had a little boy and this one, the little son wanted to make a collection of butterflies and beetles and it was all exciting to him and it was all arranged then and then the father said to the son you are certain this is not a cruel thing that you are wanting to be doing, killing things to make collections of them, and the son was very disturbed then and they talked about it together the two of them and more and more they talked about it then and then at last the boy was convinced it was a cruel thing and he said he would not do it and his father said the little boy was a noble boy to give up pleasure when it was a cruel one. The boy went to bed then and then the father when he got up in the early morning saw a wonderfully beautiful moth in the room and he caught him and he killed him and he pinned him and he woke up his son then and showed it to him and he said to him see what a good father I am to have caught and killed this one, the boy was all mixed up inside him and then he said he would go on with his collecting and that was all there was then of discussing and this is a little description of something that happened once and it is very interesting.

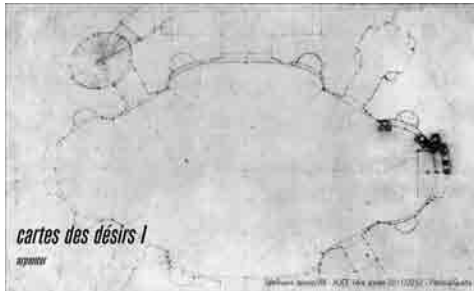
from

The Making of Americans

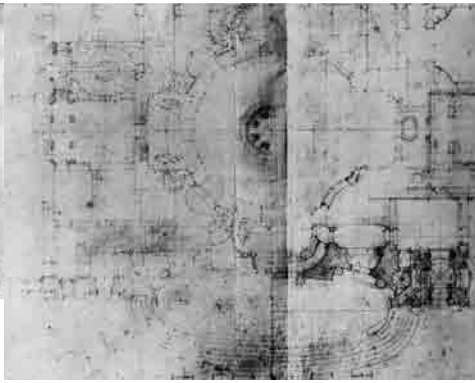
•

49



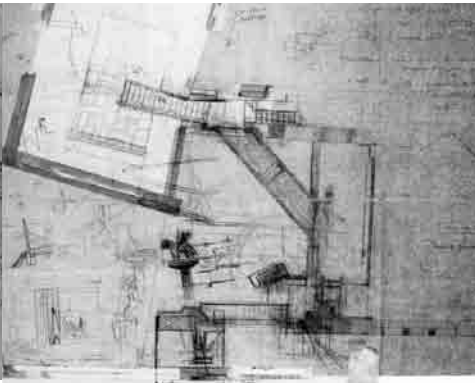


Patricia Guaita
**Cartes des desirs I
arpenter**



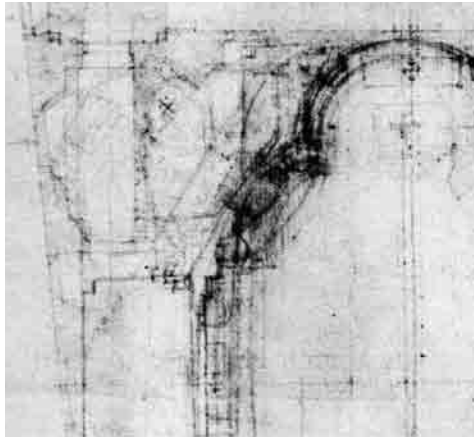
Sainte-Agnès dans l'Arène, plan, Francesco Borromini, 1655

« nous dessinons des lignes de distinction dans la construction de notre monde: des lignes qui sont rigides, agressives, imposantes; des lignes qui peuvent être subtiles, délicates, songeuses. Ces lignes vulnérables qui transforment le dessin en un processus de questionnement qui défie notre assurance, nos intentions et nos suppositions » – Catherine Hamel



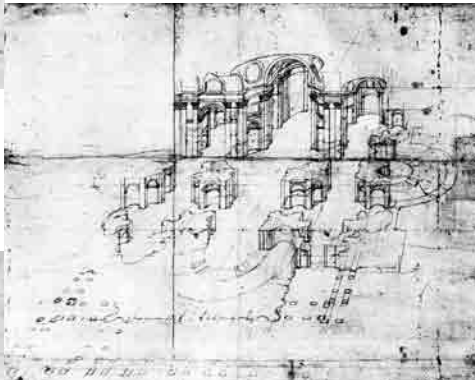
Dessin pour le musée de Castelvecchio, Carlo Scarpa, 1957

strates successives de pensée: informations condensées – mise en relation des différents éléments et niveaux d'information – tous les dessins ont la même importance – comprendre d'autres perceptions que nous ne voyons pas

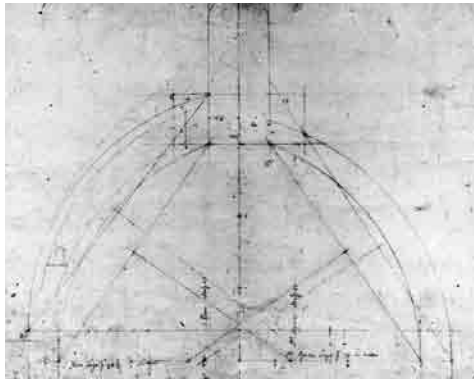


Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, détail, Borromini 1634-38

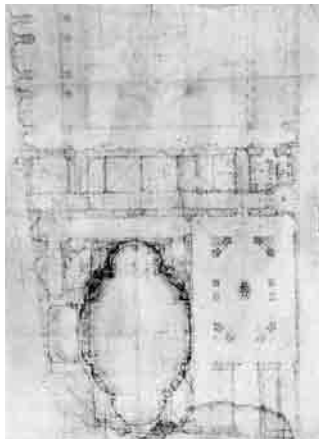
« Chez Borromini l'extraordinaire est dans le dessin, l'exercer à la limite ou l'ouvrir à des possibles méconnus » – Jean Castex



« le pouvoir démonstratif des lignes réside dans le fait qu'elles sont sujettent à interprétation, aussi bien avant qu'après la construction. De tels dessins sont partie intégrante du projet artistique, révélant ce qui est caché, nous incitant à comprendre ce qui nous dépasse »

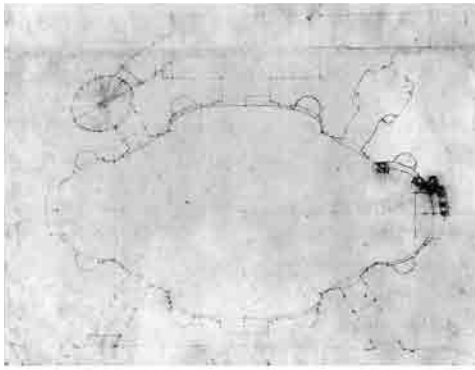


Comparison illustrative du profil de San Pietro et de Saint' Agnese, Francesco Borromini, vers 1655



Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, plan, Borromini, 1634-38

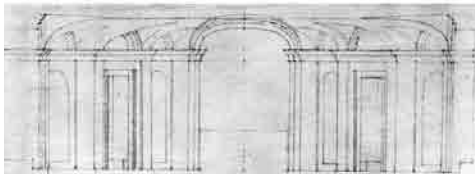
« quand vous dessinez sur un bout de papier sur votre table, le compas marche sur le papier comme l'architecte marche sur un champs rempli de neige. Au fil de vos pas, votre pied marque deci de-là: vous pouvez le faire dans la neige, sur du plâtre, sur du papier. »



Frank Lloyd Wright 1946-1959

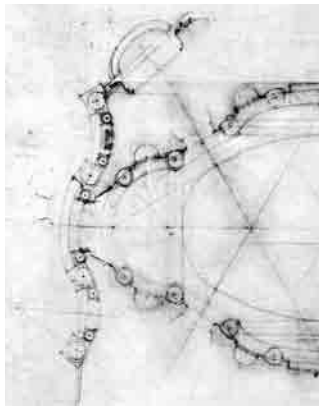
« Pliwood chair » chaise en contreplaqué pour Taliesin West

« Origami Chair » en raison des coupes et plis compliqués de la surface du contreplaqué.



Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, plan, Borromini, 1634-38

« ils renferment plutôt en eux-mêmes des idées architecturales à travers des projections co-similaires et complémentaires et qui sont conçus comme étant analogues aux intentions symboliques de l'œuvre du bâtiment lui-même » – James Corner



Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, plan, Borromini, 1634-38

« un plan n'est pas beau à dessiner comme le visage d'une madone, c'est une austère abstraction; ce n'est qu'une algébrisation aride au regard » – Le Corbusier



Le Corbusier, Palais des Congrès à Strasbourg, maquette du toit-jardin, Atelier LC, Paris, 1964

Atelier LC, Paris, 1964
La maquette comme outil



Le Corbusier, Palais des Congrès à Strasbourg, maquette du toit-jardin, Atelier LC, Paris, 1964

– La maquette est autant l'instrument que le résultat du processus.
– La maquette est un instrument à conceptualiser / projeter une idée d'espace.,



LC, Palais des Congrès à Strasbourg, maquette du toit-jardin, Atelier LC, Paris, 1964

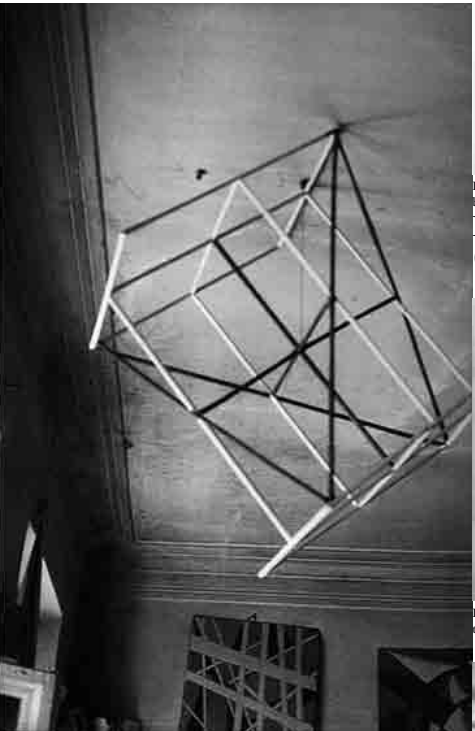
La maquette comme réalité :
– La maquette est une construction plutôt que une représentation de la réalité.
– La maquette est une réalité en soi-même.,



Herzog & de Meuron, No 250, une exposition, Schaulager, 2003

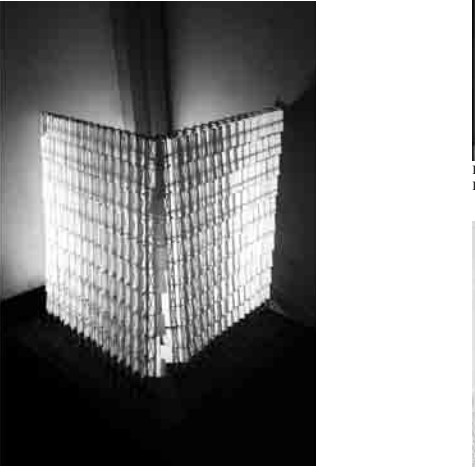
Christian Kerez, Les échelles de la réalité, EPFL, 2006

Quel type de maquette ?



Alexander Rodchenko, Popovas studio, 1924

interrogation : La représentation ?
deux sortes de maquettes :
(1) la maquette comme représentation > reproduction
(2) la maquette comme construction / outil > création

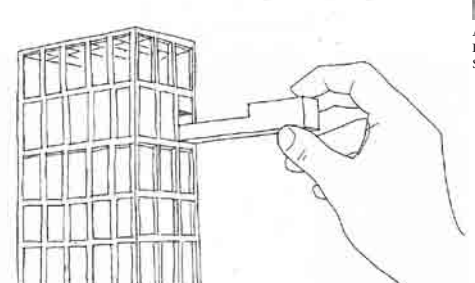


Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, façade, 1989-97

La représentation ?
« De la fragmentation, Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la Représentation., Voir les êtres et les choses dans leur parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. »



Adolf Loos, Hans Müller, maquette de l'espace de la façade, plâtre, 1930, Adolf Loos, Hans Rufer, dessin, 1922



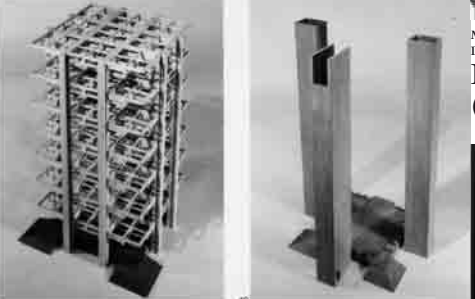
LA MAQUETTE ANALYTIQUE > Quel idée d'espace > Quel idée de maquette, Le Corbusier, Unité d'habitation, maquette structurelle, 1947-52

LC, Unité, esquisse concept, 1947-52
Quel type de maquette ?

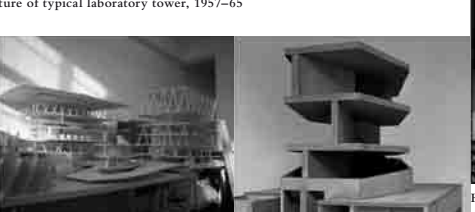


Louis Kahn, A. N. Richards Medical Research Building, Philadelphia, Overall building complex / Structure of typical laboratory tower, 1957-65

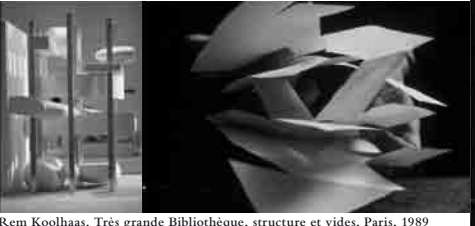
La structure spatiale (la maquette structurelle)



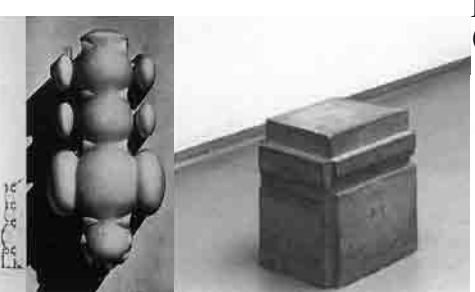
Louis Kahn, A. N. Richards, Medical Research Building, Philadelphia, Structure of typical laboratory tower, 1957-65



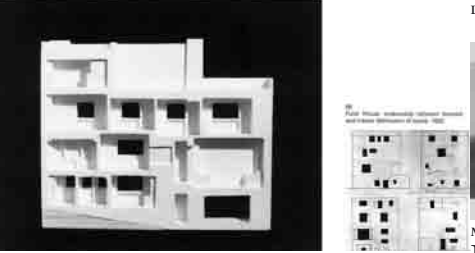
Christian Kerez, Studio Ehenstrasse, 2006
Christian Kerez, Haus mit einer Wand, 2004-07



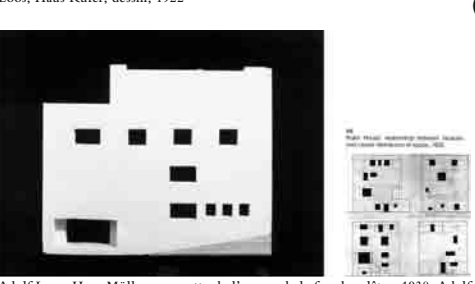
Rem Koolhaas, Très grande Bibliothèque, structure et vides, Paris, 1989
Rem Koolhaas, Jussieu – Two Libraries, esquisse concept, Paris, 1992



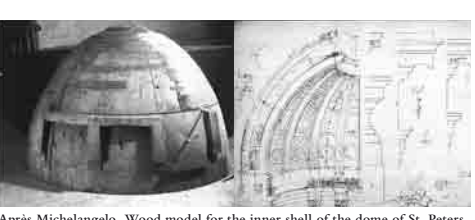
Luigi Moretti, Spazio, 1950
Bruce Naumann, A Cast of the Space under My Chair, 1965-68
(La maquette volumétrique)
le volume de l'espace



Adolf Loos, Hans Müller, maquette de l'espace de la façade, plâtre, 1930, Adolf Loos, Hans Rufer, dessin, 1922



Adolf Loos, Hans Müller, maquette de l'espace de la façade, plâtre, 1930, Adolf Loos, Hans Rufer, dessin, 1922



Après Michelangelo, Wood model for the inner shell of the dome of St. Peters Etienne Dupérac, Half-Section through the Model of the Attic and Dome of St. Peter's, ~ 1560



Michelangelo, Giacomo della Porta, Luigi Vanvitelli, Model of Half of the Drum and Dome of St. Peter's, 1558-61 / ~ 1600 / 1742

L'espace intérieur (la maquette de coupe)

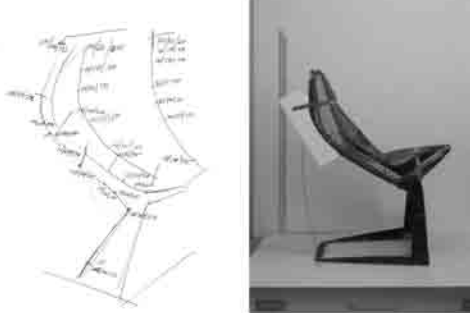


Herzog & de Meuron, No 57, Griechisch-Orthodoxe Kirche, Zürich, 1989

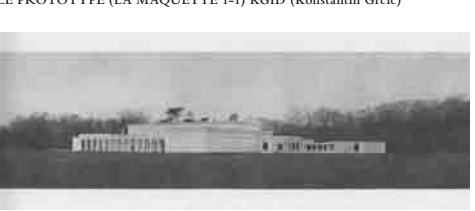


Antoni Gaudi, Colònia Güell, maquette stéréostatique, 1898-1916

L'équilibre des forces (la maquette statique)

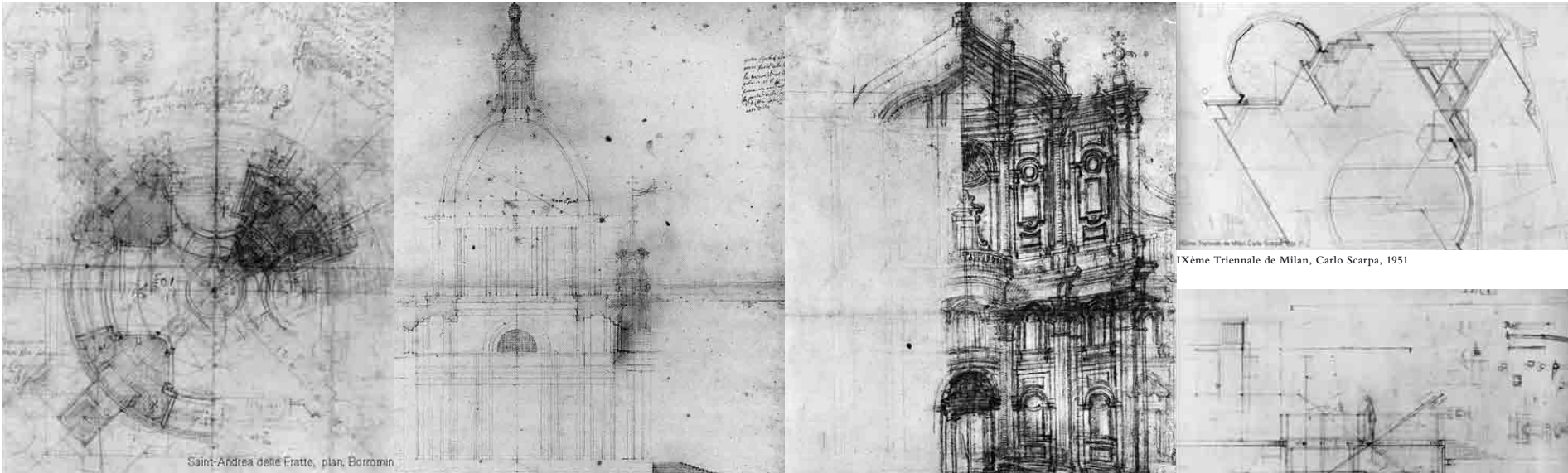


MYTO, Cantilever Chair, 2008
LE PROTOTYPE (LA MAQUETTE 1-1) KGID (Konstantin Grecic)



Mies van der Rohe, Maison Kröller, maquette 1-1 sur site, 1912

Le prototype (la maquette 1:1)

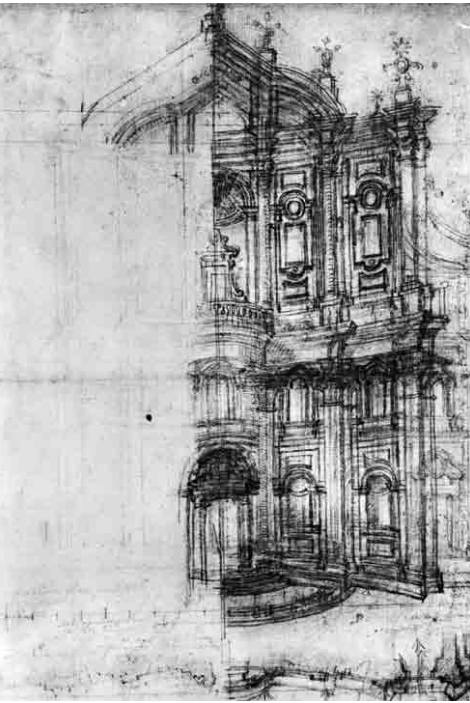


Saint-Andrea delle Fratte, plan, Borromini

Cartes des désirs II microrécit
«Je veux voir des choses devant moi tel dessin qui figure l'édifice et c'est la seule chose en laquelle j'ai tel qu'il s'offre à notre pensée confiance. Je les mets ici, devant moi, sur le papier afin de les voir. Je veux voir et c'est pourquoi je dessine. Je ne peux voir une chose que si je la montre.» – Carlo Scarpa

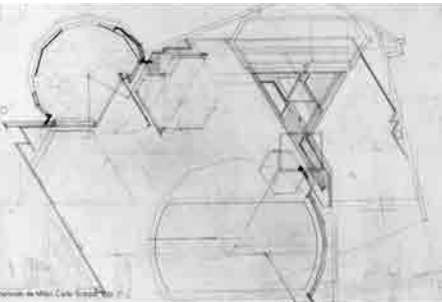
Section de Sainte-Agnès, Francesco Borromini, 1655

«la coupe, qui dans les vieux livres s'appelle aussi profil, est tel qu'il s'offre à notre pensée quand nous l'imaginons coupé, scié verticalement, soit dans le sens de sa façade principale, soit parallèlement à ses côtés.» – A. Guadet Patrick Céleste

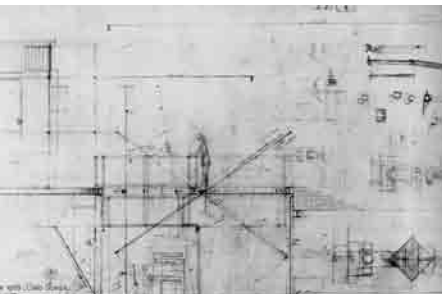


Oratoire des Philippines, façade, Borromini, 1638

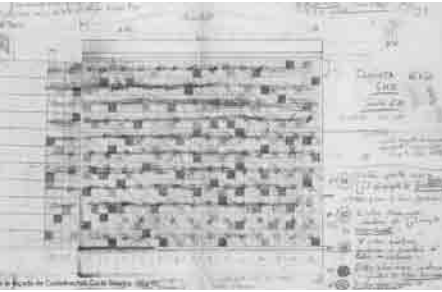
«le dessin d'élévation démontre la construction d'une face verticale, semblable à un échafaudage» – Vitruvius



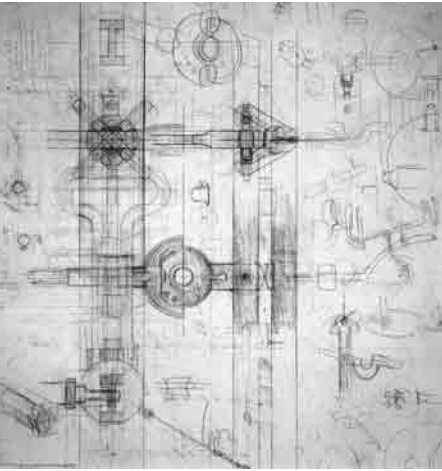
IXème Triennale de Milan, Carlo Scarpa, 1951



Biennale 1968, Carlo Scarpa

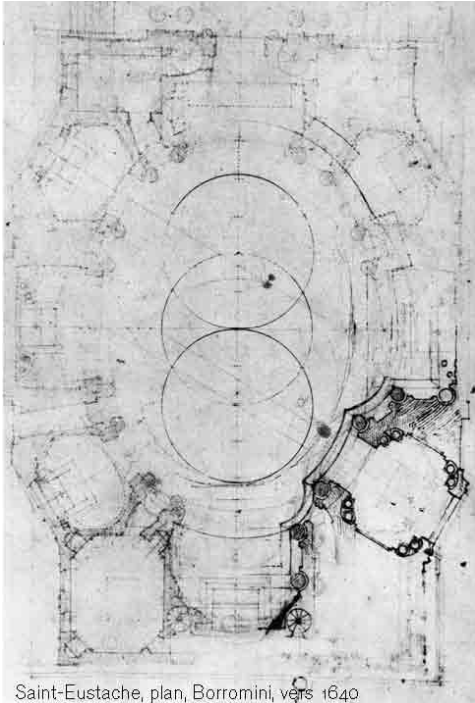


Détail de la façade de Castellvechio, Carlo Scarpa, 1954-67



Détail de Castellvechio, Carlo Scarpa, 1954-67

«Le but d'un dessin n'était pas de décrire ce qu'une personne pouvait voir, mais en quelque sorte de communiquer la totalité de ce que l'on ressent.» – Images et Imaginaires d'architecture, Centre Georges Pompidou

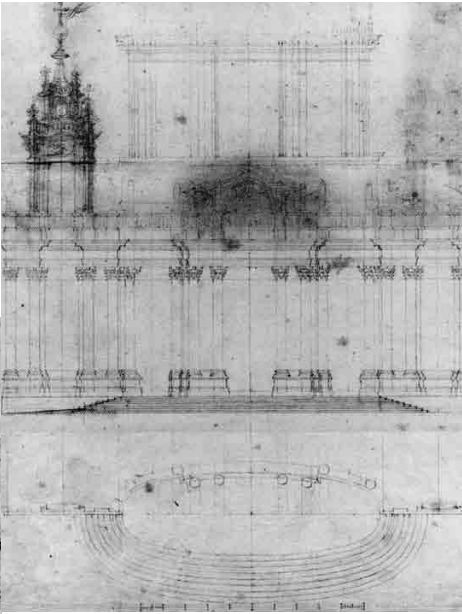


Saint-Eustache, plan, Borromini, vers 1640

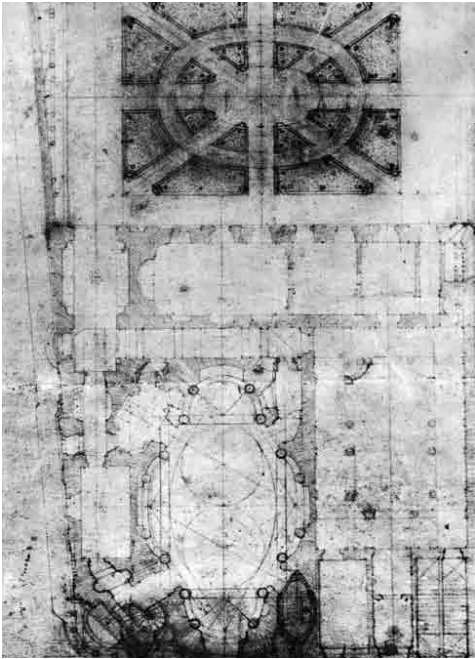
«le plan est le tracé de toutes les lignes que représenterait l'édifice s'il était scié horizontalement» – Ch. Blanc
«le plan est une coupe ou une section d'un édifice faite à une hauteur variable par un plan horizontal qui coupe les murs, piliers, cloisons, etc. On suppose le plan passant à une hauteur convenable pour faire voir toutes les particularités de la construction.» – A. Guadet, P. Céleste

Section Sainte-Agnès, Francesco Borromini, 1655

«la section ou le profil de coupe démontre les détails et les relations entre les parties» – Vitruvius

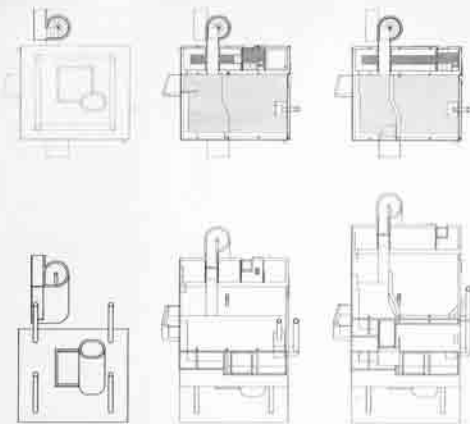


A. Guadet Etude de façade et de clocher pour Sainte-Agnès, Borromini, 1655
> élévation > «projection géométrale sur un plan vertical placé parallèlement à une des faces de l'objet» – P. Céleste, Vocabulaire traditionnel des dessins d'architecture



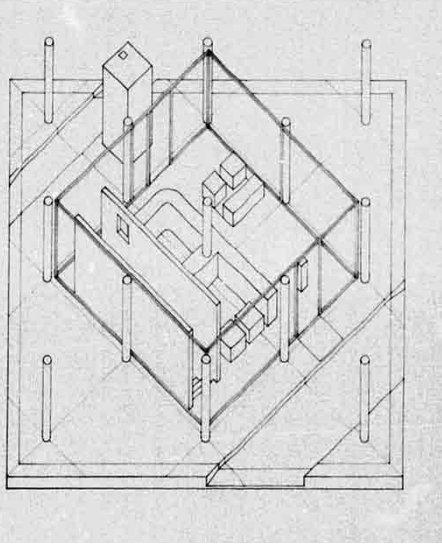
Saint-Charles-des-Quatre-Fontaines, plan, Borromini, 1634-38

«le plan démontre la disposition et l'organisation sur le sol, qui s'apparente au tracé et à l'ancrage des fondations.» – Vitruvius



Bernstein House, 1968, John Hedjuk Constantin, 112; Gebhard and Nevins, 267 > atmosphères

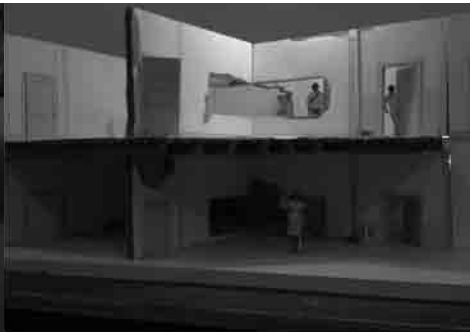
«... ses axonométries (Hedjuk) abstraites dans lesquels les lignes parallèles aux côtés du plan sont projetées vers le haut plutôt qu'à l'angle traditionnel de 40 et 60 degrés, permettent une lecture simultanée du plan et de l'élévation sur un seul dessin»



> Diamond House John Hedjuk, 1963-67



Models are real



Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, Anna Viebrock, Visitors only, 2003

L'espace scénique
«Sur les planches un cheval, un chien qui n'est pas en plâtre ou en carton, cause un malaise. Au contraire du cinématographe, chercher une vérité dans le réel est funeste au théâtre.» – Robert Bresson, Notes sur le cinématographe



Dictionnaire Français Larousse Studio Olafur Eliasson, ~2000

Jacop de' Barbari, Portrait of Fra Luca Pacioli with a Young Man, 1495
modèle nom masculin (italien modello, du latin modulus, mesure)



Anna Viebrock, Visitors only, 2003

«Pas de rapports possible entre un acteur et un arbre. Ils appartiennent à deux univers différents. (Un arbre de théâtre simule un arbre véritable.)» – Robert Bresson, Notes sur le cinématographe

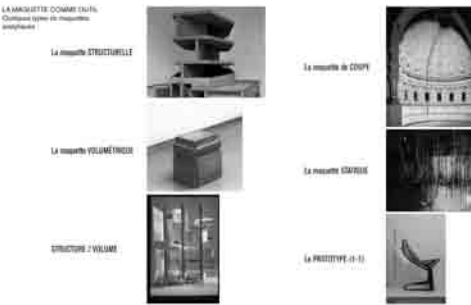


Christan Kerez, progetti 1988-2007



Le Corbusier, Unité d'habitation, maquette structurelle, 1947-52

récapitulation :
La maquette : > instrument du processus ≠ résultat du processus > construction d'une réalité > création, ≠ représentation > reproduction,



La maquette STRUCTURELLE
La maquette de COUPE
La maquette VOLUMÉTRIQUE
La maquette STATIQUE
STRUCTURE / VOLUME
Le PROTOTYPE (1-1)

La maquette comme outil quelques types de maquettes analytiques



L'espace SCÉNIQUE : Anna Viebrock

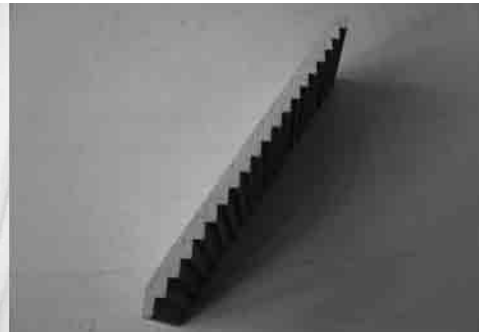
Le SIMULACRE : Thomas Demand

La maquette comme réalité deux types de réalités modèles :



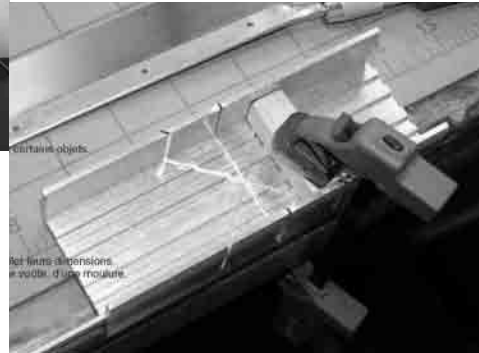
L'Ecclesiaste, cité par Baudrillard, Simulacres et simulation Thomas Demand, Badeszimmer / Bathroom, 1997

«Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.» – L'Ecclesiaste, cité par Jean Baudrillard, Simulacres et simulation



L'échelle du carton / du bois etc. est 1:1

2ème conseil : Transformation >



Le gabarit

Définition : gabarit. Dictionnaire Français Larousse, gabarit nom masculin (provençal gabarrit, altération de garbi, belle forme, du gotique *garwi, préparation). Modèle servant à tracer, générer, vérifier ou contrôler le profil ou les dimensions que doivent avoir certains objets. Toute dimension ou forme réglementée, en particulier d'un véhicule. Familier. Corpulement ou stature de quelqu'un : Une personne d'un gabarit respectable. Familier. Dispositions, aptitudes intellectuelles, valeur : Avoir le gabarit d'un chef de service. Bâtiment. 1. Épure, patron en vraie grandeur d'un ouvrage, permettant d'en établir les éléments et de contrôler leurs dimensions. 2. Profil formé soit de pièces assemblées, soit d'un panneau, pour tracer et vérifier la section d'une voûte, d'une mouleure. 3. Arc de cercle déterminant la hauteur de falte d'un immeuble dans les règlements de voirie. Marine. Patron utilisé pour le façonnage d'une tôle ou d'une pièce de charpente de navire.



Thomas Demand, Klaus IV / Tavern IV, 2006



Thomas Demand, Spüle / Sink, 1997

Campingtisch, 1999

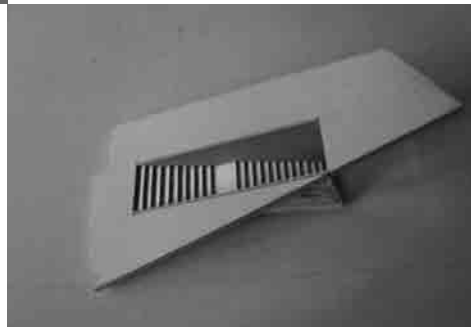


3 exemples de gabarits de chantier : trait de niveau trait - n.m. [C.B.] Ensemble des opérations de préparation des charpentes traditionnelles : trace d'espures, tracage des pièces et des assemblages. Appelé aussi art du trait ou trait de charpente. Le niveau -, [Div.] [Mac.] Ligne horizontale tracée sur un ouvrage comme référence de niveau ; dans le bâtiment, est généralement située à un mètre au-dessus du sol fini., – Le dictionnaire professionnel du BTP, Editions Eyrolles



Atelier Peter Märkl, ~2003

Annexe 1 : La matérialité ?



L'imprécision bloque l'imagination

1er conseil : Précision, >



Cordeau, cordeau - n.m., [Div.] Fil ou cordelette tendus pour vérifier ou implanter un alignement. – Le dictionnaire professionnel du BTP, Editions Eyrolles

Mountain, Water, Hong Kong Cityscapes, 2012



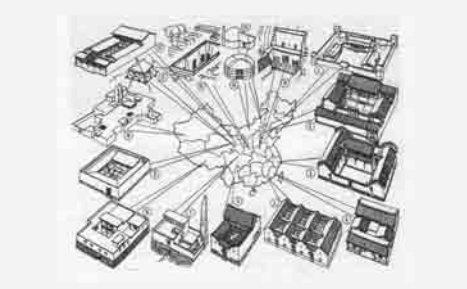
Jing Hao, Mount Kuanglu, Circa 900,



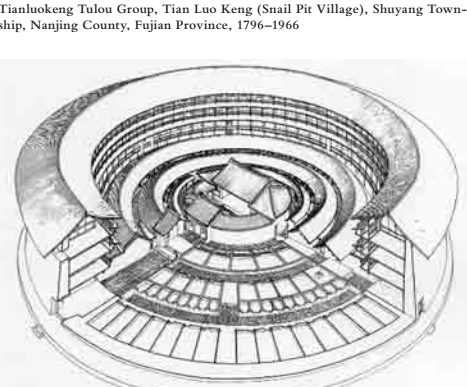
Painting Of The Master Of The Nets Garden, Canglang District, Suzhou



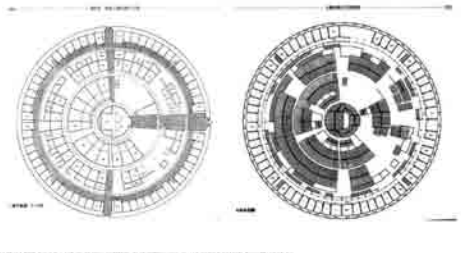
View Framed By A Patterned Moon Gate



House Types All Over China

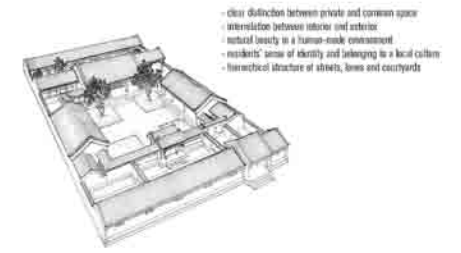


Chengqilou, Gaobei Tulou Cluster, Gaotou Village, Yongding County, Fujian Province, 1709

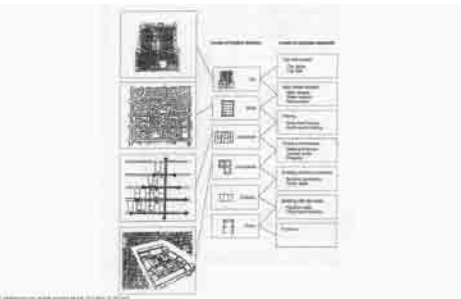


Ground And Third Floor Plans Of Chengqilou, Gaobei Tulou Cluster, Gaotou Village, Yongding County, Fujian Province, 1709

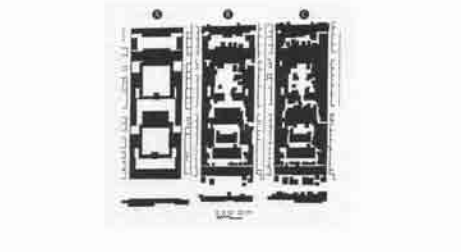
Clear Distinction Between Private And Common Space - Interrelation Between Interior And Exterior - Natural Beauty In A Human-Made Environment - Residents' Sense Of Identity And Belonging To A Local Culture - Hierarchical Structure Of Streets, Lanes And Courtyards



Typical Courtyard House, Beijing, China,



The Hierarchy Of Urban Spaces In The Old City Of Beijing,



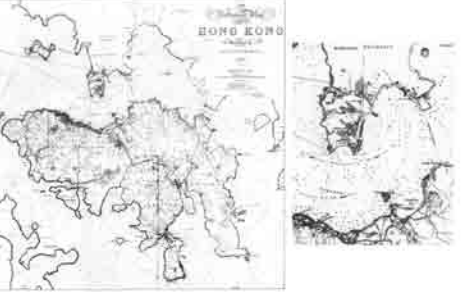
Transformation Of A Courtyard House Complex In Beijing



Kowloon Walled City, 1973



Kowloon Walled City, 1989



Chengqilou, Gaobei Tulou Cluster, Gaotou Village, Yongding County, Fujian Province, 1709



View Looking South Over Kowloon Peninsula Towards Hong Kong Island, 1863



Kowloon Walled City, Late 1920s



South Elevation, Kowloon Walled



Map Of The Kowloon Walled City



Tung Tau Tsuen Road Side Of The Kowloon Walled City



Illegal Balconies Line The Façade Of The Kowloon Walled City



Water Pipes Carrying Water From Locally Drilled Wells



Moter Bays With Wiring Crudely Tacked Onto The Walls Spreading Towards Individual Apartments



Postboxes



Barbecued Pork (Char Siu) Roaster



Pressing Simple Moulds / Tooling Cheap Toys In A Plastics Factory



Muslim Maker



Dental Surgery In The Kowloon Walled City, Hong Kong, 1989



Rooftop View Toward Lion Rock



Shelton, Karakiewicz And Kvan.,The Making Of Hong Kong: From Vertical To Volumetric, Routledge, 2011



Then And Now, View From Tsim Sha Tsui Star Ferry, Photograph: H.K. Man



André De La Varre,The Screen Traveller: Hong Kong, Gateway To China, 1938



Queen's Road On Chinese New Year, 1902 John Mark Carroll, A Concise History Of Hong Kong, Rowman & Littlefield



Early Form Of A Shop-House / Tenement, 1882



Shop-House Occupancy, 1935



Adaptation Of The Shop-House To A Slope



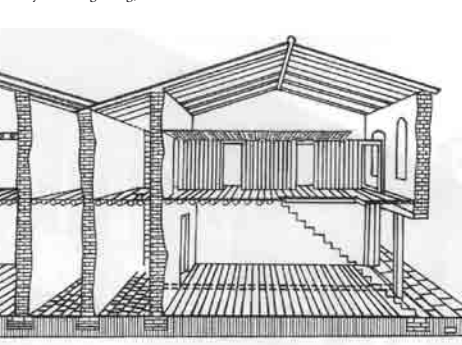
Kwai Chung Container Port, Hong Kong



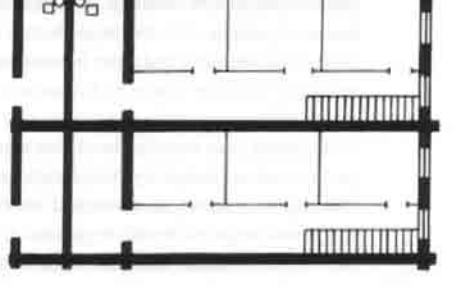
Peak Trolley, Early 1900s



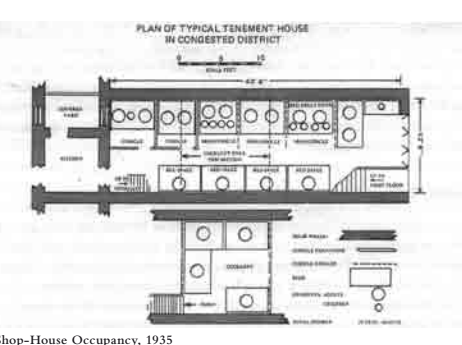
Chinese Tenement Houses, Types A & B, Owen Applegate



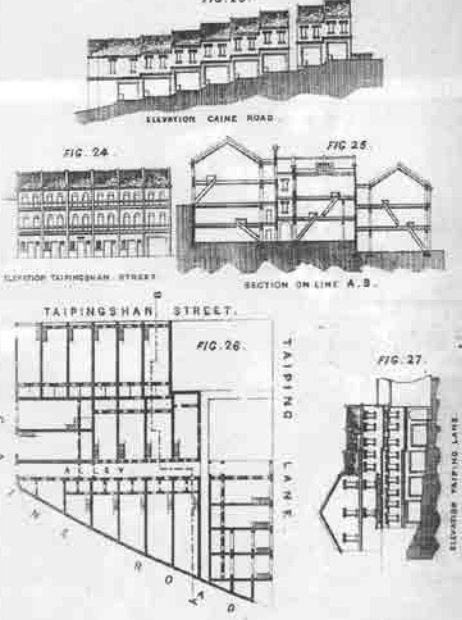
A Later Form Of The Ship-House, With An Example On Johnston Road, Wanchai



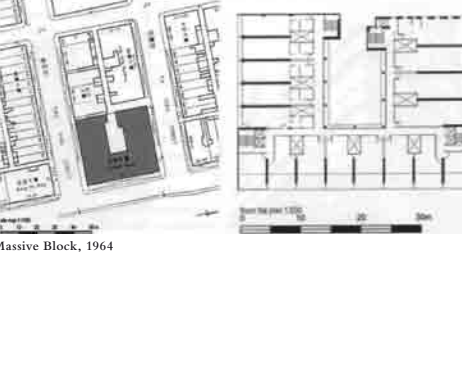
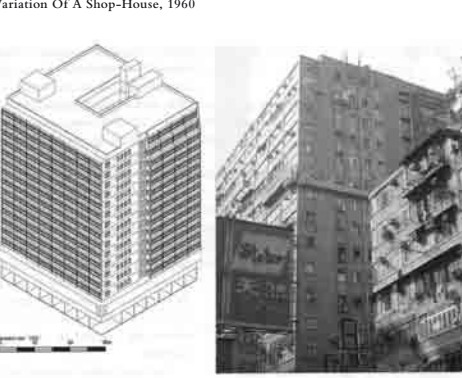
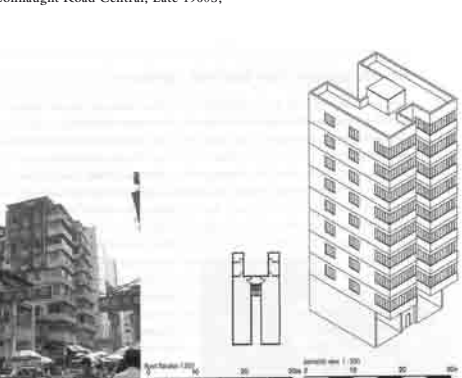
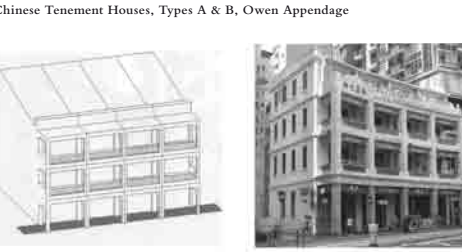
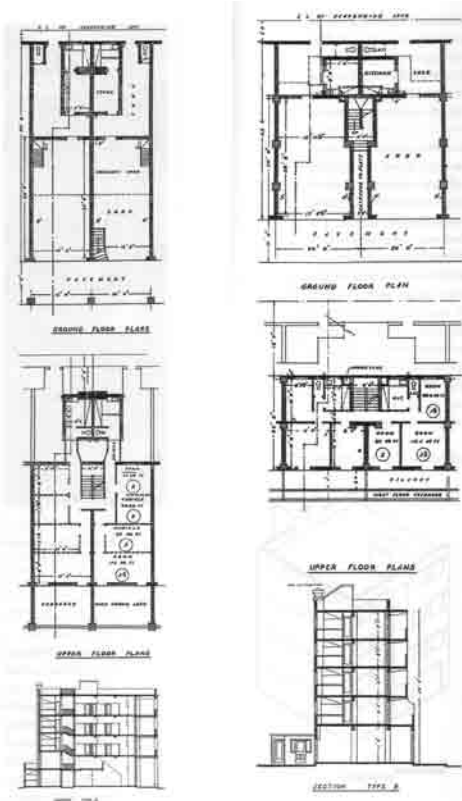
Variation Of A Shop-House, 1960



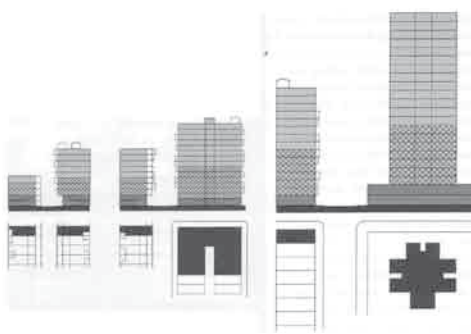
Massive Block, 1964



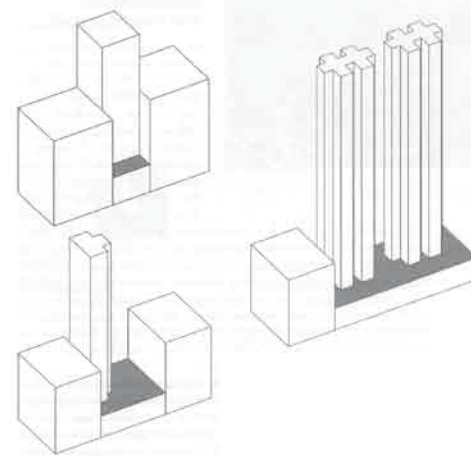
Massive Block, 1964



Massive Block, 1964



Transformation From Shop-House To Podium And Tower



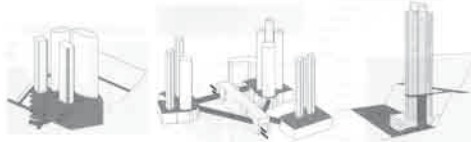
Podium And Tower Typologies



Georg Aerni, # 1822-3, Sai Wan Ho, 2000



Twixterw Of Victoria Harbour From The Peak



Pacific Place, Olympian City, Hong Kong



The Royal Hong Kong Jockey Club Stables, Happy Valley, Hong Kong, 1971



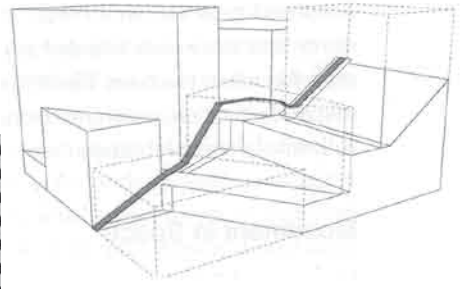
Development Of Urban Infrastructure In Victoria (Now Central Districts)



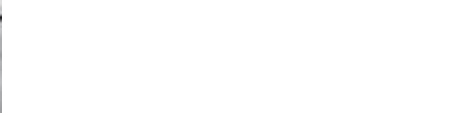
Ladder Street, 1959



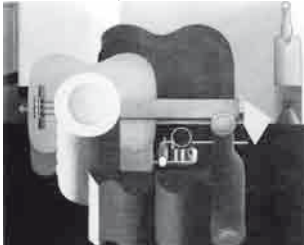
Escalators Connecting Central To The Mid-Levels



Mid-Levels Escalator - Change In Elevation



DESSIN
Représentation graphique des formes, comportant ou non des rehauts colorés destinés à marquer certains volumes ou certains accents, exécutée sur des supports de dimensions et de nature variables (tablette, parchemin, carton, papier teinté ou non, textile, matières synthétiques) à l'aide de différents matériaux (dessin au crayon, à la sanguine, lavis). Ensemble des lignes et des contours qui déterminent une forme peinte : «Premièrement l'on appelle dessin la pensée d'un tableau laquelle le peintre met sur du papier ou sur de la toile pour le juger de l'ouvrage qu'il médite [...] L'on appelle (aussi) dessin les justes mesures, les proportions et les contours que l'on peut dire imaginaires des objets visibles» (Roger de Piles, Larousse)

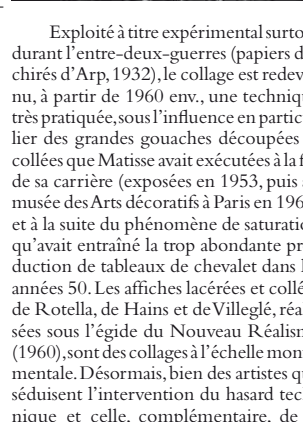


LES CATÉGORIES DE DESSINS

Le dessin peut être une première délimitation linéaire, cursive, abrégée de l'ensemble d'une composition (esquisse), ou la notation du mouvement et des lignes organiques d'un modèle (étude), ou la mise en place des principaux éléments d'une scène animée ou d'un paysage (croquis-croqueton) ; enfin, il peut être considéré comme une œuvre achevée en soi. Les termes techniques suivants spécifient les différentes catégories de dessins : Dessin d'après la bosse ; dessin d'après un relief ou une ronde-bosse. Dessin d'architecture : dessin représentant le plan, la coupe ou l'élévation d'un bâtiment. Dessin aux trois crayons : dessin à la pierre d'Italie (ou pierre noire) et à la sanguine rehaussé de craie blanche pour les lumières. Dessin estompé : dessin exécuté avec un matériau qui peut s'écraser et s'égaliser à l'estompe (petit rouleau

successive, tout en gardant l'historique des traces anciennes. Par exemple Olivier Mongin parle de la «ville palimpseste». Le terme est également utilisé en architecture, ou encore dans l'analyse paysagère. (Larousse)

COLLAGE
Procédé consistant à coller et à assembler sur un support des fragments de matériaux hétérogènes et en particulier des papiers découpés (dans ce cas, on dit plus simplement «papier collé»). Ces différents matériaux peuvent ou non voisiner avec la matière picturale à l'intérieur d'une même composition. Les Japonais exécutaient déjà des collages au Xe s., mais le procédé est essentiellement un moyen d'expression du XXe s. à partir du Cubisme : Braque, Picasso, Juan Gris ont élaboré av. 1914 des œuvres faites de papiers collés avec seulement quelques rehauts à la gouache ou à l'huile (Picasso : Homme à la pipe, 1914, Paris, musée Picasso). À la suite du Cubisme, la plupart des artistes de l'avant-garde européenne et américaine, de Malevitch à Severini et Dove, ont pratiqué le collage, dont la nouveauté stimulait l'invention créatrice à un moment où la technique traditionnelle de l'huile n'était pas adaptée à l'esprit de l'époque. Dada et le Surréalisme, moins soucieux de construction plastique que leurs devanciers, l'orientèrent après la guerre de 1914 vers des effets poétiques inédits (Picabia : Femme aux allumettes, 1920) ; Kurt Schwitters y fit entrer les matériaux les plus inattendus (tickets de métro, débris divers), et Max Ernst des gravures et des photos découpées (Une semaine de bonté, 1934).



Exploité à titre expérimental surtout durant l'entre-deux-guerres (papiers déchirés d'Arp, 1932), le collage est redevenu, à partir de 1960 env., une technique très pratiquée sous l'influence en particulier des grandes gouaches découpées et collées que Matisse avait exécutées à la fin de sa carrière (exposées en 1953, puis au musée des Arts décoratifs à Paris en 1961) et à la suite du phénomène de saturation qu'avait entraîné la trop abondante production de tableaux de chevalet dans les années 50. Les affiches lacérées et collées de Rotella, de Hains et de Villeglé, réalisées sous l'égide du Nouveau Réalisme (1960), sont des collages à l'échelle monumentale. Désormais, bien des artistes que séduisent l'intervention du hasard technique et celle, complémentaire, de la manipulation des matériaux pratiquent, de temps à autre, entre des travaux sollicitant une attention différente, le collage (collages d'ailes de papillons de Dubuffet, 1953 ; collages de Jorn, gal. Jeanne Bucher, 1969). La construction d'objets plus ou moins complexes à trois dimensions est une dérivation qui s'est développée très tôt (Picasso : Construction Verre pipe as de tréfle et dé, 1914, Paris, musée Picasso) (Larousse)

COLLAGE CITY, COLIN ROWE AND FRED KOETTER

«Une forme d'activité», nous dit Claude Lévi-Strauss, «subsiste parmi nous qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, a pu être une science que nous préférons appeler «première» plutôt que désignée par le terme de bricolage.» Lévi-Strauss procède alors à une analyse exhaustive des rôles respectifs du bricoleur et de l'ingénieur : Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de la balle et de billard à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Nous n'avons nullement l'intention de mettre ces observations de Lévi-Strauss dans la balance de l'argumentaire qui suit, mais plutôt de suggérer une identification qui pourrait s'avérer utile. Car, si l'on est tenté de voir en Le Corbusier un renard déguisé en hérisson, on peut aussi imaginer une tentative parallèle de camouflage : celle du bricoleur dans les habits de l'ingénieur. «Ne pouvant pas une idée architecturale, mais simplement guidés par les effets du calcul (dérivés des principes qui gèrent notre univers) la conception d'un organe viable, les ingénieurs d'aujourd'hui font emploi des éléments primaires et, les coordonnant suivant des règles, provoquant en nous des émotions architecturales, faisant ainsi résonner l'œuvre humaine avec l'ordre universelle.» Cette affirmation est parfaitement représentative du préjugé le plus insigne des premiers architectes modernes. Mais voyons maintenant ce qu'en dit Lévi-Strauss : Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; silencieux,



subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matière première et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec «les moyens du bord», c'est à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.

L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité [...] parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que «ça peut toujours servir». De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'Etat ; mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type Le bricoleur, qui se trouve représenté dans «l'homme à tout faire», est de toute évidence bien plus que cela. «Tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur ; mais, si la création artistique se trouve ainsi à mi-chemin entre la science et le bricolage, cela ne veut pas dire que le bricoleur est «arriéré». «On pourrait être tenté de dire que [l'ingénieur] interroge l'univers, tandis que le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains.» Il faut souligner qu'il n'est nullement question de primauté ici. Tout simplement, le savant et le bricoleur se distinguent «par les fonctions inverses que, dans l'ordre instrumental et final, ils assignent à l'événement et à la structure, l'un faisant des événements [...] au moyen de structures, l'autre des structures au moyen d'événements».

VVADE-MECUM DE L'ETUDIANT(E) 1

Étudiant(e) est un mot dérivé du latin studere qui signifie «s'appliquer à apprendre quelque chose».

1. Chaque étudiant(e) est présent(e) à l'atelier durant l'ensemble des heures consacrées au projet afin de pouvoir bénéficier, à tout moment, des interventions des enseignants. Il ou elle y effectue l'ensemble des travaux qui lui sont demandés.

2. Les maquettes ne se réalisent pas à l'atelier, mais dans l'atelier de première année. Pour les maquettes en plâtre, les étudiant(e)s travaillent strictement aux tables prévues dans les studios. Absolument pas de plâtre dans les lavabos !

3. Chaque étudiant(e) est présent(e) systématiquement à l'atelier avec l'ensemble de son matériel de travail

4. Chaque semaine le Blog est actualisé pour documenter le processus de travail (délais dans le programme)

5. Chaque étudiant(e) conserve ses travaux, les dessins affichés et les maquettes exposées, tout est ainsi en permanence à disposition de l'équipe d'enseignement qui procède à des évaluations continues.

6. La critique à la table s'effectue à condition que l'étudiant(e) présente les documents demandés.

7. Les ateliers sont sous la responsabilité des étudiant(e)s de l'Ecole d'architecture. Chacun(e) maintient sa place de travail et ses abords en ordre. Tous les locaux sont non-fumeur.

8. L'utilisation des téléphones portables est interdite pendant les cours et les critiques. Dans l'atelier, les téléphones sont admis à condition de les laisser en mode silencieux.

9. Dans les salles de cours, les ordinateurs portables sont utilisés uniquement lors des cours informatiques.

NOMMER LES FICHIERS

nommer chaque fichier de manière précise est une étape importante dans la constitution d'une documentation organisée du processus.

IMG : * (images) photographies ou images non retravaillées / .jpg de préférence.
IMO : * (images de modèle) image d'un objet repré sentant une idée ou un objet plus grand, maquette / .jpg de préférence.
ICO : * (images composées) images produites à l'aide de l'ordinateur, par ex. photomontages ou images 3D / .jpg de préférence.
DRA : * (drawing) dessins à la main ou logiciels CAD / .pdf
LAY : * (layout) mise en page rassemblant les documents nécessaires à la communication du projet / .pdf
ANI : * (animation) l'animation consiste à donner l'illusion d'un mouvement à l'aide d'une suite d'images dessinées, peintes, photographiées, numériques, ...
MOV : * (movie) film, série de prises de vue qui documente un événement, un objet, ...

Y1 BLOGS

Un blog est un site web constitué par la réunion de billets agglomérés au fil du temps et souvent classés par ordre antéchronologique (les plus récents en premier). Chaque billet (appelé aussi «note» ou «article») est, à l'image d'un journal de bord ou d'un journal intime, un ajout au blog : la bloggeuse / le blogueur y délivre un contenu sur lequel chaque lecteur peut généralement apporter des commentaires. (wikipedia)

→	initiales de l'étudiant
→	référence avec numérotation continue
*	travaux
→	thème IMG IMO ICO DRA LAY ANI MOV en maquettes
→	date année mois jour

Le blog est donc un outil de documentation et de communication en ligne continuellement alimenté par les étudiants qui choisissent et mettent en ligne les éléments importants de leur processus de travail (plans, coupes, images, croquis, références, maquettes d'études, animations, etc...)

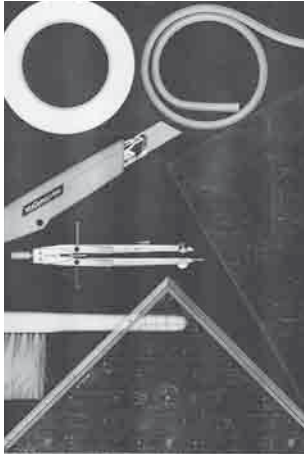
Pour chaque exercice, avant lundi matin 9:00, trois éléments fixes doivent apparaître en plus de l'ensemble du processus :

» un texte concis expliquant processus et résultat
» une image du panneau de dessin (palimpseste) en l'état à la fin de l'exercice
» une image de la maquette en l'état à la fin de l'exercice

http://arpe167.epfl.ch/alice/WP_2012_SA/ toujours catégoriser et taguer avec précision les articles mis en ligne.

MOODLE permet de télécharger les éléments des cours et conférences mis en ligne au fur et à mesure en s'inscrivant au cours 'y1 Théorie et critique du projet / bachelor 1' via : <http://moodle.epfl.ch>

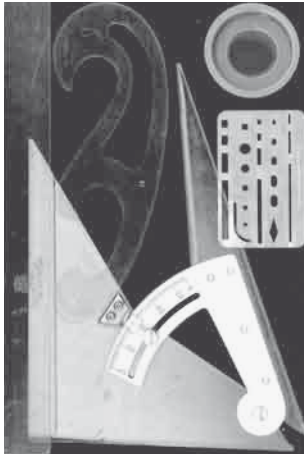
OFFICE HOURS
entrevues avec Dieter Dietz (DD) ou Urs Egg (UE) pour une critique retrospective, liste d'inscription au bureau ALICE BP 4321



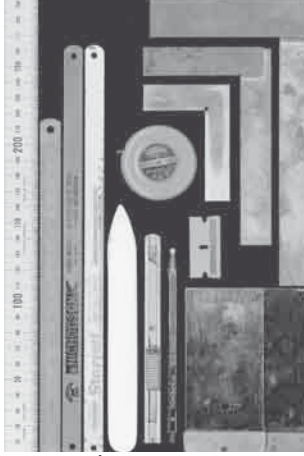
BANDE ADHESIVE
RÈGLE À COURBES
CUTTER
COMPAS
BALAYETTE
ÉQUERRE



RAPIDOGRAPIE
STYLO-FEUTRE
ROLLER À ENCRE
CRITÈREUM
PLUME
MINES DE CRAYON
GOMME
FIXEPENCIL
FEUTRE
CRAIE
CRAYON
PASTEL
CRAYON DE COULEUR
BATON D'ESTOMPE
COUTEAU EXACTO
PINCEAU



TAILLE-CRAYON
POIGNON
RÈGLE À COURBES
RÈGLE
ÉQUERRE RÉGLABLE



LAME DE SCIE MÉTALLIQUE
SPATULE
LAME
MÈTRE
CUTTER
PLIOIR
ÉQUERRE EN FER
RÈGLET

TO SPLASH
TO KNOT
TO SPILL
TO DROOP
TO FLOW
TO CURVE
TO LIFT
TO INLAY
TO IMPRESS
TO FIRE
TO FLOOD
TO SMEAR
TO ROTATE
TO SWIRL
TO SUPPORT
TO HOOK
TO SUSPEND
TO SPREAD
TO HANG
TO COLLECT
OF TENSION
OF GRAVITY
OF ENTROPY
OF NATURE
OF GROUPING
OF LAYER-
ING
OF FELTING
TO GRASP
TO TIGHTEN
TO BUNDLE
TO HEAP
TO GATHER
TO SCATTER
TO ARRANGE
TO REPAIR
TO DISCARD
TO PAIR
TO DISTRIBUTE
TO SURFEIT
TO COMPLIMENT
TO ENCLOSE
TO SURROUND

TO ENCIRCLE
TO HOLE
TO COVER
TO WRAP
TO DIG
TO TIE
TO BIND
TO WEAVE
TO JOIN
TO MATCH
TO LAMI-
NATE
TO BOND
TO HINGE
TO MARK
TO EXPAND
TO DILUTE
TO LIGHT
TO MODULATE
TO DISTILL
OF WAVES
OF ELECTROMAGNETIC
OF INERTIA
OF IONIZATION
OF POLARIZATION
OF REFRACTION
OF TIDES
OF REFLECTION
OF EQUILIBRIUM
OF SYMME-
TRY
OF FRICTION
TO STRETCH
TO BOUNCE
TO ERASE
TO SPRAY
TO SYSTEMATIZE
TO REFER
TO FORCE
OF MAPPING
OF LOCATION
OF CONTEXT
OF TIME
OF CABONIZATION
TO CONTINUE

TO ROLL
TO CREASE
TO FALD
TO STORE
TO BEND
TO SHORTEN
TO TWIST
TO DAPPLE
TO CRUMPLE
TO SHAVE
TO TEAR
TO CHIP
TO SPLIT
TO CUT
TO SEVER
TO DROP
TO REMOVE
TO SIMPLIFY
TO DIFFER
TO DISARRANGE
TO OPEN
TO MIX

This image shows a full page of blank graph paper. The grid consists of thin, light gray horizontal and vertical lines that intersect to form small squares across the entire surface. There are no margins, text, or other markings present.

REMERCIEMENTS :

ÉTUDIANTS :

André Gruz

Ingrid Alessandra Marie Serey

PROFESSEUR INVITÉ :

Grégoire Henri Louis Guex-Crosier

Urs Egg

Agnès Thérèse Guhl

Agata Ketyanov Shadlou

Sevan Sherbetjan

DIRECTEURS/

Benoît Sierro

DIRECTRICES DE STUDIO :

Dorian Louis Signargout

Teresa Cheung

Christian Girindra Maria Smekal

Charlotte Erckrath

Apollinario José Soares De Oliveira

Sarah Formery

Justine Sottaz

Patricia Guaita

Laurent Jacques Maximilien Soulier

Satchmo Jesop

Marie Charlotte Sourgens

Key Kawamura

Nathalie Isabelle Stachnik

Sibylle Kössler

Michael Stöckli

Hanna Kronstrand

Laura Stoll

Kasper Magnussen

Mathilde Francesca Sudan

Arabella Masson

Bertran Suris Miret

Olivier Meystre

Ardisan Sylva

Rudi Nieveen

Marjolaine Ghislaine Frédérique

Alexandre Noel

Tabac

Caroline Pachoud

Laurent Tailhades

Wynd van der Woude

Arthur Raymond Quentin Taquin

Nadine Anne Christine Terrier

Marin Marie Jacques Thaller

Christopher Maximilien Thévenot

Romain Thiébaud

Luca Tornese

ASSISTANTS ÉTUDIANTS :

Vanessa Maria Udriot

Patrick Ayer

Mathias Valceschini

Laura Baer

Axelle Johanne Philippe Vandenbroucke

Estelle Balet

Henri Luis Vázquez Dietiker

Monica Basbous

Marine Villaret

Fatma Benamor

Marceline Vuaridel

Stefania Boggian

Jean-Luc Wagner

Malaca Cimenti

Sarah Marie Coline Walder

Augustin Clement

Adrien Claude Walther

Clio Gachoud

Patrick Cécil Weiss

Alexander Hertel

Tristan Wicht

Loïc Jacot-Guillarmod

Alexander Adrian Wolhoff Abades

Aurelie Krotoff

Barbara Woloszczyk

Dominique Kkühnhanss

Killian Flawien Worreth

Jakob Look

Daniel Kamal Youssef

Francois Nantermod

Amir Zenkhri

Minh-Luc Pham

Lara Zepic

Christopher Tan

Eglant Zegiraj

Sandro Tonietti

Ursina Zörjen

Mariko Tsunooka

Martin Dimitri Zwahlen

Sizhou Yang

EXPERTS' INVITES :

Fabi Ambra
Diego de Angelis
Simon Berger
Frédéric Binet
Christine Binswanger
Olaf Blanke
Olga Bolshanina
Elias Boulé
Tarramo Broennimann
Stephan Brunner
Edouard Cabay
Antonio Conroy
Bice Curiger
Brett Davidson
Raphael Dessimoz
Sony Devabhaktuni
Caroline Dionne
Aline Dubach
Nicolas Durr
Thomas Favre-Bulle
Frédéric Frank
Claudius Fruehauf
Frank Furrer
Renaud Ganière
Ali Ganjavian
David Ganzoni
Christian Gilot
Gilles Guerry
Léonard Gurtner
Iela Herrling
Christine Hotz
Jens Kamp
Marcin Koltunski
Shin Koseki
Gudrun Krabbe
Valentin Kunik
CJ Lim
Nicholas Lobo Brennan
Christoph Loetscher
Jacques Lucan
Vincent Lucas
Ubaldo Martella
Christian Meili
Guillaume de Morsier
Elli Nebout-Javal
Olivier Ottevaere
Nigel Peake
Ivo Piazza
Amélie Poncety
Manuel Potterat
Xavier Oreiller
Christiane Reuther
Aixa del Rey Garcia
Antoine Robert-Grandpierre
Dorian Rossel
Marc Schmit
Susanne Schneider
Christoph Schwander
Nader Seraj
Sophie Shiraishi Meystre
Peter Staub
Benedetta Tagliabue
Csaba Tarsoly
Jesús Vassallo
Carlos Viladoms
Dieter Vischer
Olivier Wyssmuller
Guillaume Yersin
Yeena Yoon

[ALICE]

EPFL
ÉCOLE D'ARCHITECTURE



PREMIÈRE ANNÉE
2011/2012
SEMESTRE 1 / MONDES
VISIBLES
SEMESTRE 2 / LA VILLE
ENTIÈRE

ALICE ONLINE

HTTP://ALICE.EPFL.CH/

ALICE

TERESA CHEUNG
CHARLOTTE ERCKRATH
SONY DEVABHAKTUNI
DIETER DIETZ
CAROLINE DIONNE
URS EGG
THOMAS FAVRE-BULLE
SARA FORMERY
EVELINE GALATIS
PATRICIA GUAITA
SIBYLLE KOESSLER
SHIN KOSEKI
SATCHMO JESOP
KEY KAWAMURA
HANNA KRONSTRAND
LUKAS LENHERR
KASPER MAGNUSSEN
ARABELLA MASSON
OLIVIER MEYSTRE
RUDI NIEVEEN
ALEXANDRE NOEL
GUILLAUME OTHENIN-GIRARD
CAROLINE PACHOUD
ISABELLA PASQUALINI
NIGEL PEAKE
MARC SCHMIT
WYND VAN DER WOUDE

CONTACT

EVELINE GALATIS
BP 4120, STATION 16, CH-1015 LAUSANNE
TÉL. +41 21 693 3203

EDITION,
ILLUSTRATION,
DOCUMENTATION:

CAROLINE PACHOUD
PATRICK AYER
RUDI NIEVEEN

CONCEPT

CAROLINE PACHOUD
JONASVOEGELI
(JTV, HUBERTUS-DESIGN)

DESIGN

JONASVOEGELI
TAYLAND KARAHAN
(JTV, HUBERTUS-DESIGN)

RÉDACTION,
EDITION

DIETER DIETZ
TERESA CHEUNG
CAROLINE DIONNE
CAROLINE PACHOUD

RELECTURE

CAROLINE DIONNE
RUDI NIEVEEN
SHIN KOSEKI